في اللغة والأدب والنقد

١ – الحدود في النحو – لعلي بن عيسى الرماني–
٢ – خاتم الرمل – بنية الوجه الآخر–
٣ – وعي الذات وتجاوز الآخر
(قراءة في الشعر القديم تحاور المناهج الحديثة)
٤ – مقاصة أخرى
٥ – الأدب والسياسة في (حكايات من بلاد ما بين النارين)
٦ – الفلسفة التربوية ، أهدافها ومناهجها
– رأي في بعض ما يكتب فيها –

الحدود في النحو(*)

لعلي بن عيسى الرمّاني

مقدمة

تمثل مخطوطة (الحدود في النحو) الخلاصات النظرية للمسائل النحوية. وهي لعالم كبير أثرى الدراسات النحوية واللغوية والفكرية. وإن المرء ليقف وهو يطلع على ما ألفه –وهو من الغزارة والتنوع والقيمة العلمية – أمام عالم فذ يستأهل مزيدا من الوقوف والدراسة والتأمل. ولقد سبقني الدكتور مصطفى جواد الى تحقيقها[1] ولكنه صاحبها على عجل ولم يطل لديها الوقوف الذي تستحقه فعزمت على تحقيقها وإيفائها حقها من الوقوف والدراسة. وعرفت فيما بعد أن الدكتور ابراهيم السامرائي أعاد تحقيقها[2] فأحسست أن فرصة مصاحبة هذا الأثر النفيس تضيع مني فربما أدرك الدكتور ابراهيم السامرائي أن تحقيق الدكتور مصطفى جواد كان سريعا ، وأنه لم يجل كل جوانب النص فقرر أن يفيه حقه من الدرس والوقوف. ثم تسنى لي أن أقف على تحقيق الدكتور السامرائي ، والحق انه كان أكثر تأنيا من الدكتور مصطفى جواد ، ولكنه لم يحكم على كل مسائله الحكم العلمي الدقيق ، وأنه كان سريعا أحيانا مثله. ولهذا رأيت أن أعيد تحقيق هذا الأثر العلمي ، ولا أدعي أنني وفيته حقه تماما ، فلقد أكون قد قصرت ايضا.

إن الذي أفدته من عملي هذا – فضلا عن الفائدة العلمية – هو يقين عميق بأن تراثنا القديم بحاجة الى إعادة اكتشافه وتقديمه من جديد. وأنه ليس صحيحا القول إن التراث الذي حقق قد فرغ منه ، ولامجال لإعادة النظر فيه. اقول : لنفتح أبواب الدعوة الى إعادة تحقيق تراثنا ، ففي الإعادة إفادة ، وهو قول لايصدق بقدر مايصدق في قضية إعادة تحقيق تراثنا العلمي الجليل ....

الرّماني وعصره

هو أبو الحسن علي بن عيسى بن علي بن عبد الله. عرف بالرماني نسبة الى الرمان وبيعه ، او الى قصر الرمان في واسط. ولقد نسب الى واسط أيضا ، فقالوا ، هو الرماني الواسطي. وعرف أيضا بالاخشيدي نسبه الى شيخه المعتزلي أبي بكر أحمد بن علي الاخشيدي الذي أخذ عنه. وعرف كذلك بالوراق ، نسبة الى حرفة الوراقة التي احترفها. أما

(*) نشرت هذه الدراسة في مجلة المورد/المجلد الثالث والعشرون /العدد الأول ، ١٤١٦ هـ–١٩٩٥ م ، ص٣٢–٤٧.

وصفه بالجامع ، فلأنه جمع بين علوم وثقافات كثيرة ، في النحو والبلاغة والتفسير والكلام والاعتزال[٣] وغيرها ((وكان إماما في علم العربية ، علامة في الأدب ، في طبقة أبي علي الفارسي وأبي سعيد السيرافي .. أخذ عن ابن السراج وابن دريد والزجاج))[٤]. وقد جمع الى سمو علمه وغزارته ، سمو في الاخلأق ، وتكفينا في هذا شهادة أبي حيان التوحيدي بأنه : ((لم ير مثله قط بلا تقية ولا تحاش ، ولاشمئزاز ولااستيحاش ، علما بالنحو ، وغزارة في الكلام ، وبصرا بالمقالات واستخراجا للعويص ، وايضاحا للمشكل ، مع تأله وتنزهه ، ودين ، ويقين، وفصاحة وفقاهة ، وعفاف ونظافة))[٥]. ولد الرماني في بغداد في سنة ست وتسعين ومائتين هجرية. ومات فيها عن ثمان وثمانين عاما ، في سنة أربع وثمانين وثلاثمائة هجرية. وعلى هذا يكون قد عاش في أواخر العصر العباسي الثاني حتى قارب منتصف العصر العباسي الثالث. ولم تكن الخلافة العباسية في يوم من الأيام أضعف مما كانت عليه أيام الرماني. وإذا كانت هذ الخلافة قد عمرت خمسة قرون فإن عهد قوتها لم يتجاوز القرن الأول منها. ثم بدأ الوهن بعد ذلك يتسرب اليها ، إذ تسلط على الخلافة من أضاع هيبتها ، فتحولت دولة العباسيين ذات النفوذ والسلطان وذات المنعة والقوة الى دولة تسير نحو الانهيار بخطا فساح. فتفتحت عينا الرماني على الحياة في بغداد ، وهي يومئذ مسرح للفتن والاضطرابات التي امتدت حتى الى الحياة الثقافية بما كان يحدث بين أصحاب العقائد والمذاهب من مناظرات وخصومات كانت تلبس في كثير من الأحيان لباس القوة والعنف. فلقد اضطربت الأحوال في هذا القرن بقدر ماكانت مستقرة من قبله. وتلقت الدولة فيه من صروف الدهر وعواديه بقدر ما أبدت من المنعة والجلد. ولو لم تكن هذه الدولة الواسعة ذات قوة وبأس لما امتدت بها الحياة قرابة ثلاثة قرون أخرى عاشت فيها بفضل ما اتخذته لنفسها في عصرها الأول من أسباب القوة والحياة. ولم يكن لهذا الاضطراب في الحياة السياسية تأثير سيء في حياة الفكر ونشاط العقل في ذلك العصر. فليس ضروريا أن تكون جوانب الحياة كلها في مستوى واحد من القوة والرقي او الضعف والتأخر. بل قد يكون أحد هذه الجوانب ضعيفا منهارا في مجتمع من المجتمعات في حين يكون هذا المجتمع غاية في الرقي والتقدم في جانب آخر. ونحن في عصر الرماني أمام مثال واضح لهذا التفاوت في القوة والضعف في جانبين من جوانب الحياة. أما الضعف والانهيار فقد كان ممثلا في الحياة السياسية. وأما القوة والنشاط ، فقد بلغت حياة الفكر منهما مبلغا عجيبا. وقد لا نكون بعيدين عن الحقيقة إذا قلنا ان بعض العوامل التي أدت بالدولة الى الفساد السياسي كانت هي نفسها عوامل ساعدت على رقي الحياة الفكرية وازدهارها. وذلك لأن السياسة اصطنعت العقل بجميع وسائله واتخذت منه سلاحا من أسلحة الصراع الى جانب السيف والرمح والسنان. وكان هنالك عامل آخر ساعد

على رقي الحياة العقلية في ذلك العصر ، وهو إن المجتمع العباسي كان قد وصل الى مرحلة جديدة من مراحل عمره العقلي والثقافي ، وهي مرحلة الانتاج الخاص أو الأصيل ، بعد أن كان في مرحلة البحث والتطلع والنقل. فلقد مضى زمن الرشيد والمأمون ، وامتلات دور الكتب وخزائن الخلفاء بما نقل اليها وترجم من علوم الفرس والهند واليونان. وجاء عهد التعليق والنقد والتقويم والشرح وعهد الانتاج والتأليف والتوفيق والملاءمة بين ذلك المنقول القديم وهذا المؤلف الجديد. وكان القرن الرابع ميدانا رحبا لكل ذلك فظهر فيه انتاج ذلك المجتمع وكان نتاج شعوب مختلفة قوي بينها الاتصال والتمازج ووحدت –أو قاربت –بينها الحياة في مجتمع واحد. وكانت وحدة لم تفقد شعبا منها خصائصه الأصيلة. ولا شك ان تفاعل عقليات هذه الشعوب المختلفة واتصالها القريب قد ساعد على رقي الحياة الفكرية وسعة ميادينها وتنوع مجالانها. وقد كان العقل نشيطا مبدعا في كل ميادين المعارف التي خاضها. وإنا لنجد في كتب التاريخ والآداب والفرق ، صورا رائعة لحيوية الحياة الفكرية ونشاطها في القرن الرابع. أما عن حالة النحو في هذا القرن ، فإن حدة الخلاف في النحو بين البصرة والكوفة أخذت تخف على أثر وفاة المبرد (٢٨٥ هـ) وثعلب (٢٩١هـ) اي في مطلع عصر الرماني. وإن عددا من نحاة ذلك العصر كانوا في بغداد امتدادا للمدرستين الخلافيتين بعامة ، ولمدرسة البصرة منها بخاصة. وكانت الى جانب هؤلاء طبقة من النحاة تركت التعصب ومزجت بين المذهبين ولقد عدت طريقتهم هذه ، مدرسة أخرى ثالثة اصطلح عليها بالمدرسة البغدادية. وكانت منزلة النحو ما تزال في ارتفاع شأنها بين العلوم كما أن البحث النحوي اتسع نطاقه حتى أفاد من آفاق علمية جديدة. وظهر في ميدانه عدد من نوابغ الفكر الذين اتسعت ثقافتهم وتعددت جوانبها ، فإذا كل منهم متأثر في أسلوبه النحوي – بالثقافة التي غلبت عليه من فقه او منطق أو فلسفة او كلام.

وكان الرماني ابن بيئته في عدم التعصب لمذهب نحوي معين ، أو ابن عقيدته في ذلك وفي تغلب النزعة العقلية عليه وابن عصره في تنوع ثقافته [٦] وآثاره تشهد بهذه الطوابع التي طبعته ، وكان فيها عالي الرتبة كما قال أبو حيان التوحيدي [٧] ، وله أكثر من مائة مصنف ، تذكرها المصادر القديمة ضاربة في فنون مختلفة من نحو وصرف وبلاغة ، وقرآن واعتزال ، وكلام ، وهي :

١- تفسير القرآن ، وهو اهمها [٨]/٢- شرح سيبويه /٣- شرح الأصول لأبي بكر بن السراج /٤- شرح الموجز لابن السراج /٥- شرح الجمل لابن السراج /٦- التصريف / ٧- شرح الألف واللام للمازني / ٨- الاشتقاق الكبير/ ٩- الاشتقاق المستخرج / ١٠- شرح الهجاء لابن السراج / ١١- شرح المدخل للمبرد /١٢- شرح المقتضب للمبرد / ١٣ – الحروف /

١٤ – الالفات / ١٥- الايجاز / ١٦- شرح مختصر الجرمي / ١٧- المبتدأ في النحو / ١٨- الخلاف بين النحويين / ١٩- ، ٢٠- شرح مسائل الأخفش الكبير والصغير / ٢١- الخلاف بين سيبويه والمبرد/٢٢- نكت سيبويه/٢٣- أغراض سيبويه / ٢٤- المخزومات / ٢٥- التصريف / ٢٦ الجامع في علم القرآن / ٢٧ النكت في إعجاز القرآن (مطبوع) / ٢٨- شرح معاني الزجاج / ٢٩- المختصر في علم السور القصار /٣٠- المتشابه في علم القرآن / ٣١- جواب ابن الاخشيد في علم القرآن / ٣٢- شرح الشكل والنقط لابن السراج /٣٣-غريب القرآن /٣٤- جواب مسائل طلحة في علم القرآن / ٣٥- المسائل والأجوبة من كتاب سيبويه / ٣٦- تهذيب أبواب كتاب سيبويه /٣٧- صنعة الاستدلال (يشتمل على سبعة كتب)/ ٣٨- نكت المعونة بالزيادات لابن الاخشيد/ ٣٩- شرح المعونة (لم يتم) /٤٠- الأسماء والصفات لله عز وجل /٤١- مايجوز على الأنبياء وما لايجوز /٤٢- الرؤية في النقض على الأشعري /٤٣- نقض التثليث على يحيى ابن عادي / ٤٤- تجانس الأفعال / ٤٥- استحقاق الذم – ٤٦- الامامة – ٤٧- الرؤيا / ٤٨- السؤال والجواب ./ ٤٩- الأكوان / ٥٠ نقض استحقاق الذم في الرد على أبي هاشم /٥١- تحريم المكاسب /٥٢ الحظر والإباحة /٥٣ مسائل أحمد بن ابراهيم البصري /٥٤مسائل أبي جابي / ٥٥جوامع العلم في التوحيد /٥٦- صفات النفس / ٥٧- شرح الاسماء والصفات لأبي علي /٥٨- الإرادة / ٥٩ نكت الإرادة /٦٠- المعلوم والمجهول والنفي والاثبات /٦١-الأسباب /٦٢- الحقيقة والمجاز /٦٣- نقدات الاجتهاد /٦٤- المجالس في استحقاق الندم /٦٥- مجالس ابن الناصر /٦٦- مسائل أبي علي بن الناصر في علم القرآن /٦٧- نكت الأصول / ٦٨ الأصلح (الكبير) /٦٩- الأصلح (الصغير) / ٧٠- تهذيب الأصلح /٧١- المسائل والجواب في الأصلح الواردة من مصر /٧٢ المسائل في اللطيف من الكلام /٧٣- أدب الجدل /٧٤-أصول الجدل /٧٥- أصول الفقه /٧٦الرد على الدهرية /٧٧-المنطق /٧٨- الرسائل في الكلام /٧٩القياس/٨٠- مسائل أبي العلاء /٨١- مباديء العلوم /٨٢- المباحث/٨٣- المعرفة /٨٤- الصفات (كتاب صغير) ٨٥- العلوم /٨٦- الاوامر/٨٧- الأسماء والصفات /٨٨ العلل/٨٩- العوض /٩٠أدلة التوحيد /٩١- التوبة /٩٢- مقالة المعتزلة -٩٣- الأخبار والتمييز /٩٤- تفضيل علي /٩٥- الرد على من قال بالأحوال /٩٦- الرد على المسائل البغدايات لأبي هاشم /٩٧- التعليق /٩٨- الطبائع / ٩٩- الأمالي (له) /١٠٠- الحدود الأكبر/١٠١- الحدود الأصغر.

وأكثر هذه المصنفات مفقود طوحت به يد الزمان ، والملحوظ أنها مابين تأليف ، مستقل ، أو تعليق أو تعقيب ورد على كتب غيره من الأئمة أو شرح لها او اختصار [٩].

التأليف في الحدود

ليس وضع الحدود للمعاني النحوية عملا ابتدأ بوضع كتب مستقلة في الحدود النحوية ، إنما نشأ مع نشأة الدراسات النحوية. واللغوية لأن غاية الدراسة هي معرفة الشيء والتعريف به للدارسين من طريق حده لذلك نجد في كتب النحو واللغة محاولات لوضع الحدود والتعريفات للمعاني النحوية. وكانوا في كتب النحو يبتدئون بحد الكلام ، ثم حد أجزائه ، فحدوا الاسم والفعل والحرف. ثم أصبح وضع الحدود يستقل في كتب منفردة كما فعل الرماني في (الحدود الأكبر) و(الحدود الأصغر) [١٠] واستمر التأليف فيها الى عصور متأخرة ، فنجد منها في القرن العاشر. (شرح الحدود النحوية) للفاكهي. وهنالك كتب في الحدود مازالت مخطوطة [١١] ولعل أكثر ميادين العلوم قرباً من التحديد والحدود هي الفلسفة. وذلك لأنها تعني بمعرفة كنه الأشياء وحقائقها ، فتهتم لذلك بحدها. يقول الزجاجي : (.. إن الفلاسفة الذين هم معدن هذا العلم – أعني معرفة الحدود والفصول والخواص وما أشبه ذلك ...))[١٢]. ولقد وضع أهل الفلسفة والمنطق والكلام من المسلمين كتبا في الحدود والرسوم ، منها (الحدود) لجابر بن حيان ، و(الحدود والرسوم) للكندي ، و(الحدود الفلسفية) للخوارزمي الكاتب ، و(الحدود) لابن سينا ، و(الحدود) للغزالي ، و(كتاب المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين) لسيف الدين الآمدي[١٣] ، و(التعريفات) للشريف الجرجاني. وتكلموا على قوانين الحدود ، وبيان الحاجة الى الحد ، ومادة الحد وصورته ، وترتيب طلب الحد بالسؤال ، وطريق تحصيل الحدود. وتكلموا على أنواع الحدود ، وهي : حقيقي أو رسمي أو لفظي ، والحد الأكبر[١٤] ، والحد الأصغر[١٥] ، والحد الأوسط.

وحدوا الحد بأنه ((القول الدال على ماهية الشيء ، أي على كمال وجوده الذاتي ، وهو ما يتحصل له من جنسه القريب وفصله))[١٦] وبينوا الغرض من الحد ((واعلم ان الغرض بالحد هو الإحاطة بجوهر المحدود علىالحقيقة ، حتى لا يخرج منه ماهو فيه ولا يدخل فيه ماليس منه. لذلك صار لا يحتمل زيادة ولا نقصانا .. ولذلك قيل في الحد إنه لا يحتمل الزيادة والنقصان وإن الزيادة فيه نقصان من المحدود ، والنقصان منه زيادة في المحدود)) [١٧]. واستصعبوا وضع الحدود ، يقول الكندي في (الحدود والرسوم) : ((لكن الإحاطة بحدود الأشياء ورسومها صعبة المسالك غير مألوفة)) [١٨] ويقول ابن سينا في (الحدود) : ((علما بأنه كالأمر المتعذر على البشر سواء كان تحديدا أو رسما. وإن المقدم على هذا بجرأة وثقة لحقيق أن يكون أتى من جهة الجهل بالمواضع التي منها تفسد الرسوم والحدود))[١٩].

ولصعوبة وضع الحدود ولفضل الحدود لأنها تجمع حقائق الأشياء بأبين الوجوه وأوضح الطرق وأقصرها ، كانت أهمية كتب الحدود. يقول جابر بن حيان عن كتابه (الحدود) : وأعرف قدر هذا الكتاب فلو قلت إن ليس في جميع كتبنا هذه الخمسمائة كتاب الا مقصرا عنه في الشرف لقلت حقا. فإذا كانت كتبنا هذه أشرف من جميع ما لنا وأيسر ، وأبين منها وأفضل لما فيها من علوم ساداتنا ، ومن جميع ما للناس غيرنا ، فقد صار هذا الكتاب أفضل من جميع ما في العالم من الكتب ، لنا ولغيرنا ، بجمعه حقائق ما في هذه الكتب على أبين الوجوه ، وأصح الحدود ، وأوضح الطرق فاعلم ذلك))[٢٠].

وقد تكلم النحاة على الحدود كأهل المنطق والفلسفة وعرفوا الحد بأنه ((الدال على حقيقة الشيء))[٢١] وقالوا ((إن الحد لايجوز ان يختلف اختلاف تضاد وتنافر ، لأن ذلك يدعو الى فساد المحدود وخطأ من يحده. ولكن ربما اختلفت ألفاظه على حسب اختلاف مايوجد منه ، ولايدعو ذلك الى تضاد المحدود ، كما يوجد الحد تارة من الأجناس والفصول ، وتارة من المواد والصور ، لأن المادة تشاكل الجنس والصورة تشاكل الفصل))[٢١] وقالوا إن الحد يجب أن يكون مساويا للمحدود ، وإنه يلزم الاحتراز عن تعريف الشيء بنفسه[٢٢]. وراعوا في الحد أن يكون جامعا مانعا مثلهم[٢٣]: ((ونعني بالجامع كونه متناولا لجميع أفراده إن كانت له أفراد ، وبالمانع كونه آبيا دخول غيره فيه))[٢٤] وبينوا أن النحويين كالمناطقة والفلاسفة يختلفون في الحد الموضوع لشيء معين[٢٥] ومع هذا التشابه في المنهج الا أنهم راعوا خصوصية الحدود النحوية ، وضرورة بعدها عن كلام المنطقيين ، لأن غرض هؤلاء غير غرضهم. يقول الزجاجي في ((حد الاسم : الاسم في كلام العرب ما كان فاعلا أو مفعولا أو واقعا في حيز الفاعل والمفعول به. هذا الحد داخل في مقاييس النحو وأوضاعه ، وليس يخرج عنه اسم البتة ، ولايدخل فيه ما ليس باسم. وإنما قلنا في كلام العرب ، لأنا له نقصد ، وعليه نتكلم ، ولأن المنطقيين وبعض النحويين قد حدوه حداً خارجا عن أوضاع النحو ، فقالوا : الاسم صوت موضوع دال باتفاق على معنى غير مقرون بزمان ، وليس هذا من ألفاظ النحويين ولا أوضاعهم ، وإنما من كلام المنطقيين وإن كان قد تعلق به جماعة من النحويين. وهو صحيح على أوضاع المنطقيين ومذهبهم لأن غرضهم غير غرضنا ، ومغزاهم غير مغزانا ، وهو عندنا على أوضاع النحو غير صحيح ، لأنه يلزم منه ان يكون كثير من الحروف أسماء ، لأن من الحروف مايدل على معنى دلالة غير مقرونة بزمان ، نحو إن ، ولكن وما أشبه ذلك))[٢٦].

والذي نعرفه من كلام الزجاجي أن الحدود النحوية تأثرت بكلام أهل المنطق على يد طائفة من النحويين ممن اشتغلوا بهذا العلم فنظروا في المسائل النحوية من خلال آفاقه.

ونلمس في كتب أهل الفلسفة والمنطق تأثر الحدود النحوية والبلاغية التي تختلط في كتبهم مع غيرها من حدودهم الفلسفية بطبيعة علومهم فنقرأ في كتبهم من حدود النحو :

* ((الموضوع: هو الذي يسميه النحويون المبتدأ وهو الذي يقتضي خبرا، وهو الموصوف)).

* ((والمحمول ، هو الذي يسميه النحويون خبر المبتدأ وهو الصفة. ومثال ذلك في قولنا : ((زيد كاتب)) فزيد هو الموضوع ، وكاتب هو المحمول ، بمعنى الخبر))[٢٧].

* ((الإضافة ، وهي نسبة الشيئين يقاس أحدهما الى الآخر ، كالأب والابن ، والعبد والمولى ، والأخ والأخ والشريك والشريك))[٢٨]

* فالاسم هو كل لفظ مفرد يدل على معنى ولايدل على زمانه المحدود كزيد وخالد.

* والكلمة ، هي التي يسميها أهل اللغة العربية ((الفعل)) وحدها عند المنطقيين : كل لفظ مفرد يدل على معنى ويدل على زمانه المحدود ، مثل مشى ويمشي وسيمشي ، وهو ماشٍ.

* القول ((هو ماتركب من اسم وكلمة))[٢٩].

ولقد تأثرت الحدود النحوية بمقولات الفلسفة والمنطق ، فكانت – في نظر الزجاجي – بعيدة عن طبيعة النحو. وهذه التهمة وجهها آخرون الى حدود الرماني النحوية ، فليست كلها بالمعاني النحوية المحضة[٣٠]. والحق ان النحو لدى الرماني تأثر بطبيعة العلوم التي اشتغل بها ، وكان له موقف من أمر تداخل المعارف والعلوم وأخذ بعضها من بعض ، فمع أنه – كالزجاجي وغيره – كان يعي حقيقة أن صناعة النحو لاينبغي أن يدخلها ماكان من صناعة غيرها ، ولكن اذا احتيج في صناعة النحو الى غيره ، فينبغي أن يلجأ اليه. ففي شرحه لكتاب سيبويه نجده اذا رأى سيبويه يتعرض في الكتاب لشيء ليس من النحو ، يعتذر لتصرف سيبويه ويذكر العلة في إيراد ما أورده ويبين الصلة بينه وبين النحو: ومن ذلك وقوفه عند ما أورده سيبويه في (باب الظروف التي تحتاج الى تفسير) حيث قال : ((لم أدخل – أي سيبويه – في هذا الباب تفسير الغريب وليس من صناعة النحو)) ؟ ثم أجاب عن ذلك بقوله : ((وإنما أدخل في هذا الباب تفسير الغريب للحاجة اليه في كشف الوجه الذي يقع عليه الإعراب ، فجرى على طريق التبع للغرض ، فهكذا يصلح أن يدخل في الصناعة ما كان من صناعة غيرها كمثل هذه العلة على هذا الوجه))[٣١] ولولا هذه الحاجة ((لم يصلح تفسير الغريب في أبواب النحو لأنه تخليط بإدخال صناعة في صناعة غيرها))[٣٢] وبهذا ((علل الرماني عمل سيبويه وتفسيره للغريب وهو يبحث في النحو ، بل وضع قاعدة عامة ضمنها رأيه في تداخل الصناعات او العلوم ومتى ينبغي له أن يكون[٣٣])) فلا ينبغي للمعارف أن تنعزل عن بعضها وتتناكر إذا كان تعاونها عاملا في خدمتها. ولعله وجد أن حد المعاني النحوية لاينفذ الى كنهها ان تجرد من النظر العقلي والمنطق. ونتيجة لتأثر النحو لديه بغيره من المعارف ، نجده

في حدوده يسلك سلوك أهل الفلسفة والمنطق ، لا سلوك النحاة ، فحدود النحاة لا تعرف بحدود المعرف وكنهه ، إنما تمثل له فسيبويه ، مثلا يعرف الاسم بقوله : ((فالاسم: رجل وفرس ، وحائط[٣٤])) وعندما اعترض الزجاجي على حدود النحويين التي اختلطت بالمنطق ، جاء تعريفه كتعريف سيبويه ، فهو يمثل للاسم بأنه ماكان فاعلا او مفعولا او واقعا في حيز الفاعل والمفعول به. أي انه يعرف به بذكر أعراضه ومظاهره ، لا بماهيته وكنهه. وهذا ما يسميه أهل المنطق برسم الشيء. وهم يميزونه من حد الشيء الذي به يأخذون : ((الحد قول دال على ماهية الشيء ، والرسم هو القول المؤلف من أعراض الشيء وخواصه التي تخصها جملتها بالاجتماع وتساويه))[٣٥] ويقولون ((والمخلصون إنما يطلبون من الحد تصور كنه الشيء وتمثل حقيقته في نفوسهم لا لمجرد التمييز[٣٥])) فالرماني ، أراد إذن أن يعرف بكنه المحدودات التي عرف بها في كتابه ، واستعان على التعريف بماهيتها بثقافته الواسعة التي كان للمنطق والكلام فيها نصيب كبير ، فنظر من خلالها ، أما التصريح بأنه لاينبغي أن يدخل صناعة النحو ماكان من صناعة غيره فيعني عنده أن لايدخلها الشيء الكثير الذي يغمرها فتتحول الى صناعة غيرها ، الى المنطق والفلسفة. ويسب نظرة الرماني هذه كان حالة متفردة ومنهجا جديدا دافع عنه أصحابه : وأما علي بن عيسى فعالي الرتبة في النحو واللغة والكلام والعروض والمنطق وعيب به الا أنه لم يسلك طريق واضع المنطق ، بل أفرد صناعة وأظهر براعة[٣٦])).

وصف المخطوطة ومنهج التحقيق

رسالة ((الحدود في النحو)) هي من نسخة خطية اشتملت على رسالتين ، وهي أولى هاتين الرسالتين ، أما الأخرى ، فهي ((منازل الحروف)) والاثنتان لأبي الحسن على بن عيسى الرماني. وعدد صفحات الرسالة ثلاث وعشرون صفحة. وفي كل صفحة ثمانية عشرسطرا. وقد أخذ ناسخها بنظام التعقيبة ، ولم يشكل النص. ومكتوب في نهايتها أن ياقوتا قد انتسخها عن أصل قديم بخط عمر بن أبي عمرالسجزي الذي قرأه على مصنفه الرماني. ونحن نعتقد أن عمر بن أبي عمر السجزي هذا وعمر بن أبي عمر السجستاني الذي خط الرسالة الثانية ((منازل الحروف)) هما شخص واحد ،الا أن تلفا أصاب اللقب في إحدى المخطوطتين ، فجاء ناسخ قرأ الاسم التالف قراءة تجعله لشخص آخر ثان. أما ياقوت فهو ياقوت الحموي أبو عبد الله بن عبد الله الرومي الجنس والمولد ، الحموي المولى ، البغدادي الدار. وقد أسر من بلاده صغيرا وابتاعه ببغداد تاجر يعرف بعسكر ابن أبي نصر ابراهيم الحموي وجعله من الكتاب لينتفع به في ضبط تجائره. وكان مولاه عسكر لا يحسن الخط ولا

يعلم شيئا سوى التجارة. وقد قرأ ياقوت النحو واللغة ، وعندما وقعت بينه وبين مولاه نبوة أبعده عنه فاشتغل بالنسخ بالأجرة. وهو صاحب التصانيف المعروفة ((معجم البلدان)) و((معجم الشعراء)) و((معجم الادباء)) وغيرها. وقد توفى في سنة ست وعشرين وستمائة[٣٧]. ولقد ذكره الدكتور ابراهيم السامرائي في تحقيقه بأنه ياقوت الرومي[٣٨]. وفي تحقيق الدكتور مصطفى جواد ، ورد ذكر ((ياقوت بن عبدالله الرومي الحموي)) في نهاية رسالة أحمد بن فارس (تمام فصيح الكلام) التي ضمها كتابه مع مخطوطتي الرماني ، وعرف به في الهامش[٣٩]. ولم يذكر أن ياقوتا الذي ورد اسمه مجرداً في نهاية مخطوطتي الرماني هو ياقوت الحموي ، وكأنه كان مطمئنا الى هذا لأن ناسخ إحدى المخطوطات الثلاث هو ناسخها جميعها ، لأنها تضمها نسخة خطية واحدة كما ذكر. وقد ذكر الدكتور مازن المبارك نسخة لمخطوطة (الحدود في النحو) اطلع عليها ضمن مجموع مخطوط في مكتبة الآثار العامة ببغداد نقلها محمد بن طاهر السماوي عن نسخة بخط ياقوت وقد جاء في آخرها : ((هذا آخر كتاب الحدود المستنسخ عن خط عمر بن أبي عمر السجزي وأصله الذي قرأه على مصنفه علي بن عيسى الرماني وكتبه ياقوت. وفرغ منه عن خط ياقوت الحموي محمد بن طاهر السماوي في النجف سنة ألف وثلاثمائة وثمان وثلاثين حامدا مصليا مسلما مستغفرا))[٤٠] ولولا هذه التأكيدات التي تعين ياقوتاً الذي ورد اسمه مجردا في نهاية رسالتي الرماني _ بأنه ياقوت الرومي الحموي _لكان هناك احتمال لأن يكون ياقوتا آخر ممن عرفوا بالخط والنسخ ممن تذكرهم المصادر. فهناك أبو الدر ياقوت بن عبدالله الرومي الملقب مهذب الدين الشاعر المشهور ، الذي كتب خطاً حسنا ، والذي توفي في سنة اثنتين وعشرين وستمائة[٤١] وهناك أبو الدر ياقوت بن عبد الله الموصلي الكاتب الملقب أمين الدين والذي كتب الكثير وانتشر خطه في الآفاق ، وكان في نهاية الحسن ولم يكن في آخر زمانه من يقاربه في حسن الخط ولايؤدي طريقة ابن البواب في النسخ مثله. وقد توفي في سنة ثماني عشرة وستمائة[٤٢].

ولقد ذهب الدكتور ابراهيم السامرائي في تحقيقه الى أن المخطوط – وهو نفسه المخطوط الذي نحققه[٤٣] – هو بخط ياقوت الرومي نفسه. ونرى الصحيح أنه منسوخ عن خط ياقوت ، فلقد وجدنا في نهاية رسالة الرماني (منازل الحروف) هي الرسالة الثانية التي تضمها النسخة التي نحققها مانصه : ((وجد على ظهر كتابيّ الرماني بخط ياقوت ماصورته قرأت على الشيخ أبي الحسن بن موسى أيده الله تعالى جميع هذا الكتاب. وفرغت منه لخمس خلون من المحرم سنة ثلثمائة وإحدى وثمانين بمدينة السلام ....)) وهو مكتوب بالخط نفسه الذي افترض أنه خط ياقوت ولا يصح أن يكتب ياقوت عن نفسه انه وجد هذا بخط ياقوت ، وإنما يقوله ناسخ آل اليه خط ياقوت. وقد أشير الى أن هناك نسخا نسخت عن خط ياقوت.

فذكر الدكتور مصطفى جواد أن نسخته حديثة الخط بيد أحد الخطاطين البغداديين وأنها نسخت قبل أكثر من ثلاثين عاما –بحسب اطلاعه – من تأريخ كتابته لمقدمة كتابه ، وهو العام ١٩٦٨[٤٤]. وذكر الدكتور مازن المبارك النسخة التي انتسخها عن خط ياقوت محمد بن طاهر السماوي في سنة ألف وثلاثمائة وثمانٍ وثلاثين ، كما ذكرنا. وهناك أمر آخر يؤكد أنها ليست بخط ياقوت نفسه ، وهو أن النص يحتوي على قدر غير يسير من الاضطراب والخلط ولهذا تكررت بعض التعريفات وجاء بعض الكلام غير مفهوم لأنه سقط منه بعضه وجاء أحيانا وهو على خطأ واضح في تقرير المسائل النحوية. وهذا لايمكن أن يفسر بجهل الرماني بالنحو ، ولا بجهل ياقوت وهو على ما ذكرنا من شأنه وتحصيله للمعارف التي منها اللغة والنحو. ولو كان الخط خطه لانتبه الى ما في النص من خطأ واضطراب لانفترض أنه أصاب النسخة التي كتبها عمر بن أبي عمر السجزي ، وإنما نفسره بما أصاب النسخة التي كتبها ياقوت عن نسخة السجزي من خرم وتلف. وبعد أن مضى على كتابتها حين من الدهر ، جاء ناسخ المخطوطة التي بين أيدينا ، فعمد الى نقل ماوجده سالما من النسخة الأصلية ، وضمه الى بعضه ، فجاء ناقصا مضطربا غير قادر على تمييزه.

ذكرت المصادر القديمة للرماني كتابين في الحدود ، هما (الحدود الأكبر) و(الحدود الأصغر) ، ورجح بعض الباحثين أن يكون (الحدود الأصغر) هو هذا المخطوط الذي نحققه[٤٥] وهذا ما نرجحه لأنه أصغر من أن يوصف بالأكبر. وعلى هذا يكون كتاب (الحدود الأكبر) قد ضاع فيما ضاع من آثار الرماني الكثيرة. ولقد عرف الرماني بتآليفه في الحدود حتى سمي بصاحب الحدود[٤٦]. أما عنوان مخطوطتنا (الحدود في النحو) فهو من ناسخ المخطوطة[٤٧] ولقد نشر الشيخ محمد حسن آل ياسين هذه المخطوطة مع مخطوطة ((منازل الحروف)) قبل أكثر من ثلاثين عاما في بغداد[٤٨].

أما المنهج الذي اتبعته في تحقيق المخطوطة ، فقد حاولت اخراج النص بصورة صحيحة سليمة ، وهو الغاية من تحقيق النصوص ، والتزمت في التحقيق بما يأتي :–

١ -خرّجت شواهد النص من آيات وأحاديث وأشعار ، وهي قليلة.

٢ -قوّمت ما في النص من كلام غير مستقيم من طريق إكمال ما سقط منه أو تعديله وأشرت الى ذلك في الهامش كما أشرت في الهامش الى التعديل الذي أرى من المناسب أن يجري في المتن ، الا أني لم أغيره اليه لأنه ليس كاللازم تغييره أو تعديله.

٣ -كتبته على وفق القواعد الإملائية المعروفة اليوم ، ولقد وجدته لا يجري على هذه القواعد أحياناً قليلة ، فكلمة ثلاثة مثلاً ، كتبت "ثلثة" وتتجلى ظاهرة الإعلال في كتابة الهمزة ، فالفائدة تكتب ((الفايدة)) ، وزائد يكتب ((زايد)).

٤ -لما كان الرماني قد اتهم بأن ما عرف به لا يمت الى النحو بصلة ، او انه ليس نحوياً محضاً ، فلقد رددت مصطلحاته الى النحو والى اماكن وجودها في كتب النحو.

٥ -أشرت في الحاشية الى ما قرره الدكتور مصفى جواد والدكتور إبراهيم السامرائي اللذان سبق لهما أن حققا المخطوطة. ولقد أكدت ما أتفق معهما فيه ، وناقشت ما أختلف معهما عليه وأشرت الى أرقام الصفحات فقط في كتابيهما دون ذكر اسمي الكتابين لأنني ذكرتهما في المقدمة.

٦ -أشرت الى بدء الصفحة ونهايتها في متن المخوطة ، ووضعت أرقاماً للدلالة على هذا ، وقد رمزت للوجه الأيمن من الورقة بالحرف (أ) مقروناً برقمها ، وللوجه الأيسر بالحرف (ب) مقروناً برقمها.

<u>هوامش الدراسة</u>

١. (رسالة في النحو واللغة) حققها مع يوسف يعقوب مسكوني .
٢. (رسالتان في اللغة).
٣. ينظر .. ((نزهة الألباء في طبقات الأدباء)) ص١٥٠/ص ١٨٩ و((معجم الأدباء)) ج١٤ – ص ٧٣ – ٧٤ و((معجم البلدان ((ج ٣ ، ص ٦٦–٦٧ و ((انباه الرواة على انباه النحاة)) ج٢ ، ٢٩٥– و((شذرات الذهب في أخبار من ذهب)) ج٣، ص ١٠٩ – و((بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة)) ص١٨٠–١٨١– و((معاني الحروف)) من دراسة المحقق – ص ١١ ، ١٢
٤. معجم الادباء ج١٤/ ص ٧٥
٥. المصدر السابق ج ١٤ ص ٧٦
٦. ينظر : ((الرماني النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه)) ص ١٢ ، ١٣، ١٦ – ٢١، ٤٥، ٣٤١
٧. ينظر : ((الإمتاع والمؤانسة)) ج١ ، ١٣٣
٨. ينظر : ((شذرات الذهب في أخبار من ذهب)) ج٣ /ص ١٠٩
٩. ينظر : ((معاني الحروف)) ص١٧ – ٢١
١٠. ينظر : (معجم الادباء) ج ١٤/ ص ٧٥ و(بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة) ص ١٨١ وقد ذكرها أبو البركات الأنباري في (نزهة الألباء في طبقات الأدباء) ص ١٨٩ باسم (الممدود الأكبر) و(الممدود الأصغر)
١١. ينظر : ((فهرست مخطوطات النحو والصرف واللغة والعروض)) ص٨٥
١٢. الإيضاح في علل النحو ، ص ٤٦

١٣. جمعها الدكتور عبد الأمير الأعسم في كتابه (المصطلح الفلسفي عند العرب) محققا دارسا لها.
١٤و ١٥. من هذين المصطلحين ربما أخذ الرماني عنواني كتابيه في الحدود اللذين أشرنا اليهما.
١٦. (الحدود) لابن سينا / ، (ضمن المصطلح الفلسفي عن العرب) ص٢٣٩
١٧. (الحدود) لجابر بن حيان/(ضمن المصطلح الفلسفي عند العرب) ص١٦٥
١٨. (الحدود والرسوم) للكندي/(ضمن المصطلح الفلسفي عند العرب) ص١٨٩
١٩. (الحدود) لابن سينا /(ضمن المصطلح الفلسفي عند العرب) ص ٢٣١
٢٠. (الحدود) لجابر بن حيان/(ضمن المصطلح الفلسفي عند العرب) ص١٧٠
٢١. الايضاح في علل النحو / ص ٤٦
٢٢. ينظر : (مفتاح العلوم) ص٢٠٥ – ٢٠٦
٢٣. ينظر تعرف الفاكهي له في ((شرح الحدود النحوية)) ص ٢٩
٢٤. مفتاح العلوم /ص ٢٠٥
٢٥ ينظر : (الايضاح في علل النحو) ص ٤٧
٢٦. الايضاح في علل النحو ص ,٤٨
٢٧. (الحدود الفلسفية) للخوارزمي الكاتب /(ضمن المصطلح الفلسفي عند العرب) ص٢١٦.
٢٨. المصدر السابق / ص ٢١٨
٢٩. نقسه / ص٢٢٠
٣٠. ينظر : ((البصائر والذخائر)) ج١ ، ص ١٧١. و(معجم الأدباء) ج١٤/ ص ٧٤ –٧٥ و((الرماني النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه)) ص ٢٣٥، ٢٦٩ : و ((رسالتان في اللغة)) ص ١٧ ، ٦٦
٣١. الرماني النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه/ص ٢٤٨ ونص الرماني من (شرح الرماني على كتاب سيبويه) ٣٩/١/٢
٣٢ شرح الرماني على كتاب سيبويه ٤/١/٢. والنص من (الرماني النحوي ...) ص ٢٤٩
٣٣. الرماني النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه)) ٢٢٠
٣٤. الكتاب ، ج١ ، ص١٢
٣٥. (الحدود) للغزالي/(ضمن المصطلح الفلسفي عند العرب) ص ٢٦٨
٣٦. الإمتاع والمؤانسة ج١ / ص ١٣٣
٣٧. ينظر : ((وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان)) ج٦/ ص ١٢٧ ، ١٢٩ ١٣٩
٣٨. تنظر ((رسالتان في اللغة)) ص ١٧
٣٩. ينظر ((رسائل في النحو واللغة)) ص ٣٦
٤٠. ينظر ((الرماني النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه)) ص ٨٩ وذكر الدكتور مصطفى جواد أن هناك نسخة للمخطوطة لدى الاستاذ ميخائيل عواد ينظر ((رسائل في النحو واللغة)) ص١ ، وهي تختلف مع نسخته في مسائل يسيرة يشير اليها في الهامش.
٤١. ينظر ((وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان)) ج ٦ / ص ١٢٢، ١٢٥
٤٢. ينظر المصدر السابق ، ص ١١٩ ، ١٢٢

٤٣. تأكدنا من هذا من خلال وصف الدكتور السامرائي للمخطوط ، ومن خلال الصفحتين الأولى والأخيرة من المخطوط اللتين أرفقهما مع تحقيقه.

٤٤. ينظر ((رسائل في النحو واللغة)) ص ١

٤٥ ينظر ((رسائل في النحو واللغة ص ١٢ و ((رسالتان في اللغة)) ص,١٣

٤٦. ينظر ((البصائر والذخائر)) ج ١ص ١٧١.

٤٧. ينظر ((رسالتان في اللغة)) ص ١٦

٤٨. ينظر المصدر السابق ، ص ١٦، ١٧.

/٢ أ/ كتاب ((الحدود في النحو))

للرماني

بسم الله الرحمن الرحيم

((لله الأمر من قبل ومن بعد))[١]

باب الحد لمعاني الأسماء التي يحتاج اليها[٢] في النحو

وهي القياس والبرهان والبيان والحكم والعلة والاسم والفعل والحرف والإعراب والبناء والتغيير والتصريف والغرض والسبب والمعرفة والنكرة والمفرد والجملة والتثنية والجمع والمرفوع والمنصوب والمجرور والتوابع والصفة والبدل والنسق والحال والتمييز والاضافة والمصدر والاشتقاق والمظهر والمضمر والفائدة والعامل والحذف والذكر والمركب والمقيد والاستثناء والحقيقة والمجاز والجنس والنوع والقوة والضعف والتخفيف والترخيم والمقصور /٣ب/ والممدود والمذكر والمؤنث والنظير والنقيض والتقدير والتحقيق والأصل والفرع والمطرد والنادر والخبر والاستفهام والجزاء والجواب والمستقيم والمحال[٣] والعارض واللازم والضرورة[٤] والمعنى واللفظ والكلام والغرض[٥] والداعي والصارف والاستعارة والحقيقة والمادة والمرتبة[٦] والمناسبة والخاصة والغني[٧] والمحتاج والعظيم والحقير والحادث وثم حدود باب الموصولات.

– باب الحدود –

القياس[٨] : الجمع بين أول وثانٍ يقتضيه ، في صحة الأول صحة الثاني ، وفي فساد الثاني فساد الاول . البرهان[٩] : بيان أول عن حق يظهر فيه أن الثاني حق. البيان[١٠] : إظهار المعنى للنفس كاظهار الرؤية للشخص. الحكم[١١] : خبر مما تقتضيه الحكمة مما فيه الفائدة. العلة[١٢] : تغيير المعلول عما كان عليه[١٣]. الدلالة : إظهار المدلول عليه. الاسم[١٤]: كلمة تدل على /٤ أ/ معنى من غير اختصاص بزمان دلالة البيان[١٥]. الفعل[١٦]: كلمة تدل على معنى مختص بزمان دلالة الافادة. الحرف : كلمة لا تدل على معنى إلا مع غيرها مما

معناها[١٧] في غيرها[١٨]. وحذار[١٩]: اسم لأنه يدل دلالة البيان. الإعراب : تغيير آخر الاسم بعامل[٢٠]. البناء : لزوم آخر الكلمة[٢١] بسكون او حركة. التغيير[٢٢] : تصيير الشيء على خلاف ماكان بانقلابه عما كان. التصريف : تصيير الشيء في جهات مختلفة[٢٣]. الغرض: مقصد يظهر فيه وجه الحاجه اليه ، والمنفعة به ، وله أسباب تطلب من أجله ، فالغرض في النحو ، تبيين صواب الكلام من خطئه[٢٤] ، على مذهب العرب بطريق القياس. السبب[٢٥]: عمل يؤدي الى الغرض ، والغرض أول ، فالطلب آخر في السبب. المعرفة: المختص بشيء دون غيره بعلامة لفظية ، والعلامة اللفظية على وجهين: علامة موجودة وعلامة مقدرة ، فالموجودة /٥ب/ الألف واللام ، والمقدرة في ثلاثة اشياء: الاسم العلم والمضمر والمبهم[٢٦]. النكرة: المشترك بين الشيء وغيره في موضعه[٢٧]. المفرد هو المذكور وحده من اسم وفعل وحرف. الجملة : هي المبنية من موضوع[٢٨] ومحمول[٢٩] للفائدة[٣٠]. التثنية : صيغة مبنية من الواحد للدلالة على الاثنين. الجمع : صيغة مبنية من الواحد للدلالة على العدد الزائد على الاثنين. المرفوع : كلمة عمل فيها عامل الرفع. المنصوب: كلمة عمل فيها عامل النصب. المجرور : كلمة عمل فيها عامل الجر[٣١]. التوابع هي الجارية على إعراب الأول ، وهي خمسة ، التأكيد والصفة وعطف البيان والبدل[٣٢] والنسق. الصفة : قول له بيان زائد على بيان الاسم الجاري عليه مختص به[٣٣]. البدل : قول يقدر في موضع الاول. النسق : تبع للأول على طريق الشركة. الحال: انقلاب المعنى في صفة النكرة عما كان عليه للزيادة في الفائدة /٦أ/ التمييز: تبيّن النكرة المفسرة للمبهم. الاضافة : اختصاص اول بثانٍ[٣٤] داخل في اسمه كالجزء منه. المصدر : اسم لحادث يوجد فيه الفعل. الاشتقاق : اقتطاع[٣٥] فرع من أصل يدور في تصاريفه[٣٦] على الأصل. المُظهر : هو[٣٧] المدلول عليه باسمه[٣٨] على غير جهة الراجع الى ذكره. المُضمر[٣٩] المدلول عليه[٤٠] على جهة الراجع الى ذكره. الفائدة[٤١] : الدلالة على القطع بأحد الجائزين فيما يحاج اليه [٤٢]. عامل الإعراب : هو موجب لتغيير في الكلمة على طريق المعاقبة لاختلاف المعنى[٤٣]. الحذف: إسقاط كلمة بخلف منها يقوم مقامها[٤٤]. الذكر : وجود كلمة على جهة التذكير بالمعنى. المركب : هو المركب من كلمتين بمنزلة اسم واحد في شدة الانعقاد[٤٥]. المقيد[٤٦] : هو الموصول بما يعين المعنى. المطلق : هو المجرد مما يعيّن المعنى[٤٧]. الاستثناء : اخراج بعض من كل[٤٨] بمعنى الا. الحقيقة : الدلالة على المعنى من غير جهة الاستعارة. المجاز. تجاوز /٧ب/ الأصل الى الاستعارة[٤٩]. الجنس: صنف يعمه معنى مشتق[٥٠] وينقسم الى أنواع مختلفة[٥١] النوع : أحد اقسام الجنس المختلفة كالحيوان[٥٢] والإنسان. والجنس يحمل [عليه][٥٣] نوعه كقولك كل إنسان حيوان . والجمع لا يحمل على واحده ، كقولك : كل نفر أنفار ، لأنه على تقدير كل رجل رجال ، وكل

نمر نمور . وواحد الجنس ، نوع. القوة[٥٤]: خاصة يمكن بها ما لايمكن بما هو نقيض صفتها فالاسم أقوى من الفعل لأنه ، يمكن أن يستغنى[٥٥] بالاسم عن الفعل في الفائدة ولايمكن أن يستغنى بالفعل . والبيان عن الشيء في عينه أقوى من البيان عنه في الجملة لأنه يمكن الاشارة اليه إذا {كان منفردا}[٥٦] ولايمكن بالجملة. والفعل أقوى في العمل من الاسم لأنه يمكن أن يُدّل به على أنه عامل في كل موضع يقع فيه وليس ذلك في الاسم. الضعف : نقصان القوة عن الحد {الذي}[٥٧] هي عليه. النادر[٥٨] أضعف من المطرد في البيان. التخفيف: /٨ أ/ تسهيل مايثقل على اللسان أو في الطباع[٥٩] الترخيم : حذف آخر الاسم في النداء. الممدود هو المختص بمد الصوت في آخره. المقصور هو المختص بألف مفردة في آخره كقولك: الهواء هواء الجو ، والهوى هوى النفس[٦٠]. المذكر: الخالي من علامة التأنيث في اللفظ والتقدير. المؤنث : الكائن بعلامة التأنيث في اللفظ والتقدير ، والمؤنث الحقيقي هو المختص بفرج الأنثى ، والمذكر الحقيقي هو المختص بفرج الذكر. النظير:[٦١] هو الشبيه بما له مثل معناه وإن كان من غير جنسه[٦٢] كالفعل[٦٣] المتعدي نظير الفعل الذي لايتعدى في لزوم الفاعل وفي الاشتقاق من المصدر ، وغير ذلك من الوجوه نحو استتار الضمير وعمله في الظرف والمصدر والحال. النقيض : هو المنافي لما نافاه بأنهما لايجتمعان في الصحة وهو على وجهين أحدهما على طريق الإيجاب والآخر على طريق السلب ، نحو: موجود [و][٦٤] معدوم. (الحي)[٦٥] واللاحي ، /٩ب/موجود [و] ليس بموجود ، التقدير : المختص بأن المعنى فيه على خلاف ماهو به كما ان الكذب الخبر عن الشيء بخلاف ماهو به ، والمعنى المقدر يحتاج اليه للبيان عن حق. وكل كذب مُقَّدر ، وليس كل مقدر كذباً. المحقق[٦٦]: هو المختص بأن المعنى فيه على ما هو به ، كالصدق الذي هو خبر مخبره على ماهو به. الأصل[٦٧] : أول يبنى عليه ثانٍ. الفرع[٦٨] ثانٍ يبنى على أول. المطرد : الجاري على النظائر. النادر:[٦٩] الخارج عن[٧٠] النظائر الى قلة في بابه. الخبر: كلام يجوز فيه صدق أو كذب. الاستفهام طلب الفهم. الاستخبار : طلب الخبر. الجزاء: المستحق بالعمل من الخير والشر وهو جواب الشرط. المستقيم:[٧١] هو المستمر في جهة الصواب. المُحال:[٧٢] هو المنقلب بالتناقض الذي فيه. العارض: هو المار على طريق النادر. اللازم : هو المار على طريق المطرد. الحسن[٧٣] : هو المتقبل في نفس الحكيم. القبيح:[٧٤] هو المتكره في نفس الحكيم. الجائز: هو المار على جهة /١٠أ/ الصواب. الضرورة: هي المداخلة فيما لايمكن الامتناع منه وإن ضر. المعنى : مقصد يقع البيان عنه باللفظ. اللفظ : كلام يخرج من الفم. الكلام : ماكان من الحروف دالاً بتأليفه على معنى. الغرض[٧٥] : المتعمد الذي يظهر وجه الحاجة اليه والمنفعة به وله أسباب يطلب[٧٦] من أجله.[٧٧] الداعي:[٧٨] الى الشيء : المقوي له بأنه

ينبغي[٧٩]. الصارف عنه[٨٠] : المضعف له بأنه لاينبغي ان يفعل. الاستعارة : إجراء الكلام على غير ما {هو}[٨١] له في الأصل للمبالغة. الحقيقة:[٨٢] إجراء الكلمة على ما هي له في أصل اللغة. الصورة[٨٣] : خاصة تأليف ينفصل من سائره بعظم شأنه. المادة:[٨٤] ترادف المعاني على الشيء. المرتبة[٨٥] : منزلة للشيء هو أحق به. المناسبة : شركة قريبة كالولادة . الخاصة معنى صفة الشيء دون غيره. الغني[٨٦] عن الشيء: هو المختص بما وجوده وعدمه بمنزلة[٨٧] في انتفاء[٨٨] صفة النقص. المحتاج الى الشيء: هو المختص /١١ب/ بما في وجوده وعدمه صفة نقص. العظيم : هو المختص بشدة الحاجة اليه أو الى انتفائه. الحقير: هو (غير)[٨٩] المختص بشدة الحاجة اليه أو الى انتفائه. الحادث : الموجود بعد أن لم يكن[٩٠].

باب حدود الموصولات [٩١]

العلم[٩٢] الذي يتعدى الى مفعولين هو الذي يدخل على المبتدأ والخبر بعد ذكر الفاعل. والعلم الذي لايتعدى الى مفعولين ماعدا العلم[٩٣] وهو على وجهين ، أحدهما لايتعدى كقوله دريته[٩٤] ، والآخر يتعدى الى واحد كقولك عرفت زيداً وذلك أنه بحسب ماضمن من معنى المعلوم. أفعل الذي لايضاف الا الى جمع[٩٥]. وهو واحد منه هو الذي فيه معنى يزيد كذا على كذا ، كقولك : الياقوت أفضل الحجارة ولايجوز الياقوت أفضل الزجاج لأنه ليس بعض الزجاج. ويجوز: يوسف أفضل الأخوة ، ولايجوز يوسف أفضل أخوته لأن أخوته غيره. ويجوز /١٢أ/ مررت بأحمركم لأنه ليس فيه معنى يزيد كذا على كذا فيجوز أن يضاف الى غيره وكذلك كل ماكان من الألوان نحو ، هذا العبد أسودكم[٩٦]. الجواب الذي يشبه العطف هو الجواب بالفاء كقولك : لاتدنُ من الأسد فيأكلك : لأنه بمنزلة لاتدنُ من الأسد ، فإنك إن تدنُ منه يأكلك. الاسم الذي في موضع الفائدة[٩٧] يحتمل التعريف والتنكير هو الذي في موضع الفائدة ، نحو خبر الإبتداء في قولك : زيد قائم وزيد القائم ، والذي لايحتمل التعريف هو الذي في موضع الزيادة في الفائدة نحو هذا زيد قائما ولا يجوز[٩٨] على الحال هذا زيد القائم. معتمد البيان الذي لايجوز حذفه: هو الفاعل لأنه مضمن[٩٩] بذكره بقوة تعلقه به. ومعتمد البيان الذي يجوز حذفه: المبتدأ[١٠٠] لأنه يجوز أن يخلو الاسم من خبر إذا كان مضافا او مفعولا ، وهو واحد يتصرف في /١٣ب/ هذه المواضع وليس كذلك الفعل[١٠١] لأنه لايقع موقعا الا وهو متعلق بالفاعل. الذي يصلح أن يضاف اليه[١٠٢] هو الاسم الذي ينبئ عن الأول ويقع موقع الجزء منه ، ولا يصلح مثل ذلك[١٠٣] في الحرف ولا الفعل. الاسم الذي لايجوز أن يوصف هو الناقص المتمكن بالابهام وتضمين معنى الحرف نحو ، كيف وأين ومتى ومن وما وإذ وإذا

وحيث. العطف على التأويل هو المحمول على معنى[١٠٤] الموضع نحو : لا أمَّ لي إن كان ذاك ولا أب[١٠٥]. لأن فيه معنى ما أمَّ لي ولا أبُ. أفعل الذي يتعاظم ويتبين بالتمييز ، هو بمعنى أفعل من كذا كقولك لهو[١٠٦] أحسن منك وجها وهو خلاف هو أحسن وجه. الاستثناء الذي يصلح فيه تفريغ العامل هو الاستثناء من منفي كقولك ما في الدار الا زيدٌ وما سار الا عمرو. المحذوف /١٤أ/ الذي لايجوز إظهاره هو الذي يكثر حتى يصير بمنزلة المذكور في فهم المعنى نحو إياك في التحذير. والذي يجوز أن يحذف ، ما عليه دليل من غير إخلال. والذي عليه دليل هو على وجهين : منه مايصحبه الدليل ، ومنه مايكثر فيكون هوالدليل. أحد التي لا تكون الا في النفي ، هي التي تكون لأعم العام[١٠٧] على الجملة والتفصيل نحو : مافي الدار أحد فهي بمعنى ما في الدار واحد فقط ، ولا اثنان فقط ، ولاأكثر من ذلك ولاأقل ، فمثل هذا لايقع في الإيجاب فأما أحد التي تقع في الإيجاب فبمعنى[١٠٨] واحد نحو: ((قل هو الله احد))[١٠٩] أي واحد فهذه تجوز في الإيجاب والنفي. الذي تصح به فائدة الكلام: هو الجملة نحو : زيد قائم ويذهب عمرو لإنه الذي يدل على القطع بأحد الجائزين. وما عدا الجملة لا تصح به فائدة لأنه لايدل على القطع بأحد الجائزين ، وإذا جاء المفرد في الكلام فهو[١١٠] /١٥ب/من باب المحذوف نحو: إياك إياك اي احذر. الكلام الذي لايجوز هو الجاري على أصل غير صحيح. والكلام الذي يجوز هو الجاري على أصل صحيح. الفعل الذي يجوز أن يلغى هو الذي يدخل على الجملة نحو ظننت وأخواتها. أحد الذي يصلح أن يعمل فيه فعل ، وأي هو[١١١] المبهم الذي يصلح الفعل فيه لكل واحد من الشيئين ولايجوز فيما يصلح الا للواحد بعينه[١١٢] كقولك : أيكما عوّر عين أحدكما. ولايجوز أيكما عض أنفه أحدكما ، ولكن عض أنفه[١١٣] الآخر لأن أحداً مبهم فإذا خرج عن الإبهام لم يجز[١١٤]. الأفعال التي لايقتصر فيها على أحد المفعولين هي التي يكون الثاني خبراً عن الأول لأن متعلق الفعل ما دلت عليه الجملة وهو الذي فيه الفائدة نحو علمت وأخواتها. البدل الذي بالمعنى يشتمل[١١٥] عليه هو الذي الكلام الأول فيه يدل على أن متعلق العامل غير المذكور /١٦أ / كقولك سُرق زيد ثوبه ، فسُرِقَ زيدٌ يدل على أنه سرق ملك زيد فوقع البدل على هذا. والحروف التي لاتدخل الا على الاسم هي التي معناها في الاسم كحروف الإضافة والألف واللام التي للمعرفة. الحروف التي لا تدخل إلا على الفعل هي التي معناها في الفعل كحروف الاستقبال وحروف الأمر والنهي وحروف الجزاء. الحروف المشتركة بين الاسم والفعل هي التي تدخل على الجملة وتطلب مافيه الفائدة كحروف النفي وحروف الاستفهام. حروف التعدية هي التي تسلط العامل على ما بعدها حتى يتعلق بها كحروف الاستثناء في الإيجاب وحروف الجر. الاسم الناقص هو الذي يحتاج الى صلة كالذي. الاسم المتمكن هو الذي تخلص فيه الاسمية بأنه لا يشبه

الحرف. الحروف التي (لها)[١١٦] صدر الكلام هي التي تدخل على الجملة قاطعة لها عما قبلها كلام الابتداء /١٧ب/ وحروف الاستفهام وما النفي[١١٧]. الصفة التي تعمل في السببي والأجنبي[١١٨]هي الجارية على الفعل ، والصفةالتي لاتعمل الا في السببي خاصة هي[١١٩] المشبهة بالجارية[١٢٠] من جهة أنها تثنى وتجمع وتؤنث وتذكر كالجارية. التأنيث الحقيقي هو الذي له فرج الأنثى ، والتأنيث اللفظي ما عدا الحقيقي. الإضافة الحقيقية ما كان اللفظ على الاضافة والمعنى عليها[١٢١]. والإضافة اللفظية ماكان اللفظ على الإضافة والمعنى على الانفصال. الذي يدل عليه الفعل في عينه المصدر ، والذي يدل عليه في الجملة هو متعلقه ماعدا المصدر. الفعل الحقيقي هو الذي يدل على مصدر حادث ، والفعل اللفظي هو الذي لايدل مصدره على حادث نحو كان وأخواتها. المحذوف فيما جرى كالمثل هوالذي لايجوز أن يظهر لأن الأمثال لاتغيّر نحو ، هذا , ولا زعماتك[١٢٢] ومن أنت وزيدا. /١٨ أ/ المحذوف الذي (يدل عليه)[١٢٣] ماقبله من الكلام: هو الذي يدل عليه دلالة تضمين كقول الله عز وجل ((وقالوا كونوا هودا أو نصارى تهتدوا ، قل بل ملة ابراهيم حنيفا))[١٢٤] لأن:[١٢٥] كونوا[١٢٦] هودا أو نصارى يدل على أن[١٢٧] اتبعوا[١٢٨] اليهودية أو النصرانية. فأما أزيدا[١٢٩] مررت به فيدل على مابعده كأنه قال: أجزت زيداً ، أمررت به. العامل الذي يعمل في لفظ المعطوف ولايعمل في لفظ المعطوف (عليه):[١٣٠] هو الذي يختص الأول بالمانع نحو: زيد نعم الرجل ، ولاقريبا من ذلك ، لايعمل في لفظ الجملة لأن المعنى الذي تدل عليه الجملة غير مذكور ، ولايعمل العامل الا في مذكور نحو قولك : مررت بزيد وعمرا ، لأن الباء عاملة ولايعمل عاملان في معمول واحد. وكقولك: ضربت هؤلاء وزيداً ، لأن هؤلاء مبني. المعنى الذي لايوصف به المعرفة الا أن تخرج الى طريقة المفرد هو معنى الجملة اذا صار صلة. /١٩ب/ والذي يصلح ان يوصف به المعرفة: هو الذي ألفي[١٣١] خارجاً. المعرفة التي تبنى على الفعل فاعلا أو مفعولا ولايوصف به هو الذي على طريقة الجنس ناقص التمكن بالبناء والاشتراك ، نحو((من)) و((ما)) وليس كذلك ((الذي)) لأنه ليس مشتركا ولا أي[١٣٢] لأنه معرب. السؤال: طلب الجواب بأداته في الكلام. الجواب المطابق للسؤال: ذكر مااقتضاه السؤال من غير زيادة ولانقصان. سؤال الحجرة[١٣٣]: طلب لقسم من عدة محصورة وهو على وجهين ، أحدهما ، طلب[١٣٤] جزء من السؤال كقولك: أزيد[١٣٥] في الدار أم عمرو[١٣٦]؟ والآخر طلب أولاً[١٣٧]. دلالة الخلف من المحذوف ، دلالة شئ يقتضي معنى ما لم يذكر مما تقديره أن يذكر. وذلك نحو تكبير الناس عند طلب الهلال (فإنه)[١٣٨] يقتضي معنى رائي[١٣٩] الهلال كأنه ناطق به وتوقع الناس للهلال إذا قال قائل في تلك الحال : الهلال والله[١٤٠] يقتضي /٢٠ أ/ هذا الهلال. والفعل للشاهد من نحو الضرب[١٤١] والإعطاء إذا قال قائل : وزيداً يقتضي اضرب

زيدا أو اعط زيدا ، فهذه دلالة الحال التي تصحب الكلام ، فأما دلالة الكلام على المحذوف فدلالة تضمين تقتضي معنى مالم يذكر مما تقديره أن يذكر وهي ثلاثة أقسام ، متقدم أو متأخر أو دلالة الكلام الذي حذف منه نحو: ((وقالوا كونوا هوداً أو نصارى))[١٤٢] يدل على أن المعنى اتبعوا اليهودية أو النصرانية ، وقوله جل ثناؤه ((أبشراً منا واحدا نتبعه))[١٤٣] يدل على أن المعنى[١٤٤] اتبعوا بشرا. وقولك : أزيدا مررت به ، يدل على معنى أجزت زيدا ، وألقيت[١٤٥] زيداً. وأما أخذته بدرهم فصاعدا فإنه يدل على معنى فذهب الدرهم صاعدا ، فهذا لكثرة المصاحبة دل مأبقى على ماألقى[١٤٦]. الصفة التي تجري على الأول وهي للثاني في المعنى ، هي الصفة القوية في العمل ، نحو مررت برجل حسن أبوه. فأما الصفة /٢١ب/ الضعيفة فلا يجوز فيها ذلك ، نحو: مررت برجل خير منه أبوه. والصفة التي تجري على الأول وهي للثاني في اللفظ وللأول في المعنى هي الصفة الضعيفة نحو ، ما رأيت رجلاً أحسن في عينيه الكحل منه في عين زيد[١٤٧] ، و((ما من أيام أحب الى الله[١٤٨] فيها الصوم منه في عشر ذي الحجة))[١٤٩]. الصفة القوية: هي المشبهة باسم الفاعل بالتصرف في التثنية والجمع والتذكير والتأنيث[١٥٠]. الإضافة اللفظية: هي التي يكون اللفظ على الإضافة والمعنى على الانفصال نحو: مررت برجل ضارب زيد ، بمعنى[١٥١] ضارب زيداً: ورأيت رجلا حسن الوجه ، بمعنى حسنا وجهه. الاضافة[١٥٢] الحقيقية: هي التي يكون اللفظ على الإضافة والمعنى عليها ، نحو غلام زيد وصاحب الدار. الظرف الذي يجوز رفعه: هو الظرف المتمكن بإجرائه على أصله. والذي لايتمكن هو الظرف الخارج عن أصله بتضمينه /٢٢أ / ما ليس له في أصله ، فالأول نحو: زيد خلفك. والثاني أتيته صباحا ، لايرفع لأنه تضمن صباح يومك خاصة. الاسم التام: هو الذي يقوم بنفسه في البيان عن معناه ، نحو رجل وفرس وزيد وعمرو. الاسم الناقص: هو الذي لايقوم بنفسه في البيان نحو ، الذي ومن وما. حروف المد واللين: هي التي تكون منها الحركات ويمكن مد الصوت بها وهي الياء والواو والألف. حروف العلة هي التي تتغير بقلب بعضها الى بعض بالعلل المطردة ، وهي الهمزة[١٥٣] وحروف المد واللين. وحروف الإعراب: هي المتغيرة[١٥٤] بالإعراب ، وتكون في الاسم المتمكن والفعل المضارع. والمفعول الذي يصل اليه الفعل: هو الذي يتغير بالفعل نحو كسرت القلم وقطعت الحبل. والمفعول الذي لايصل اليه الفعل: هو المختص به من غير وصول اليه ، نحو عرفت زيدا وحمدت عمرا[١٥٥]. العلة /٢٣ب/ القياسية: التي يطرد الحكم بها في النظائر نحو علة الرفع في الاسم هي[١٥٦] ذكر الاسم على جهة يعتمد الكلام (فيها)[١٥٧] ، وعلة النصب فيه ذكره على جهة الفضلة في الكلام ، وعلة الجر ، ذكره على جهة الاضافة. العلة الحكمية: هي التي تدعو اليها الحكمة نحو جعل الرفع للفاعل ، لأنه أول للأول ، وذلك تشاكل حسن ، ولأنه

أحق بالحركة القوية لأنها ترى بضم الشفتين من غير صوت ، ويمكن أن يعتمد بها فتسمع. والمضاف اليه أحق بالحركة الثقيلة من المفعول لأنه واحد والمفعولات كثيرة. العلة الضرورية : هي التي يجب بها الحكم بمتحرك من غير جعل جاعل. العلة الوضعية : يجب لها الحكم بجعل جاعل نحو ، وجوب الحركة للحرف الذي يمكن أن يكون ساكنا. العلة الصحيحة: هي التي تقتضي الحكم الجاري في النظائر مما تدعو اليه الحكمة. العلة الفاسدة:[١٥٨] /٢٤أ/ هي التي بخلاف هذه الصفة. المعلول: هو المتغير بالعلة[١٥٩]. القياس الصحيح[١٦٠]: الجمع بين شيئين مما يوجب اجتماعهما في الحكم كالجمع بين الاسم والفعل في الرفع بعامل[١٦١] الرفع.

هذا آخر كتاب الحدود المستنسخ عن خط عمر بن أبي عمر السجزي ، وأصله الذي قرأه على مصنفه علي بن عيسى الرماني ، وكتبه ياقوت. تم الكتاب بالخير والأمان.

---

٢. هوامش التحقيق

(١) سورة الروم ، الآية (٤) وأثبتها الدكتور السامرائي مصدّرة بحرف العطف – الواو (ص ٦٥) وها ليس في المخطوطة. ٢. ننبه الى تعبير الرماني (الذي يحتاج اليها في النحو) ، لأن هنالك من أخذ عليه أن حدوده ليست نحوية محضة. فيقول الدكتور ابراهيم السامرائي إنه وقف في كتاب (الحدود) على مصطلح لغوي يتسم بالكثير من الغرابة مما لايمكن ان يعزوه الى مذهب كوفي أو بصري ، وهذا ما حدا به الى نشره ليقف فيه الدارسون على نمط خاص من الدرس اللغوي. ويقول إن مادة الكتاب تؤلف معجما صغيرا في (المصطلح) وليس له أن يصف هذا المصطلح بـ ((النحوي)) فهو مجموع مواد لايجد الكثير منها في كتب النحو. وهي أقرب الى مصطلحات المنطق منها الى المصطلح النحوي. ولولا مصطلحات الاسم والفعل والحرف والمصدر والمعرفة والنكرة ونحو هذا لقال إن مادة الرسالة الأخرى الكثيرة شيء من علم المنطق ، ولم يلتفت الدكتور السامرائي الى عبارة الرماني بأن هذه الحدود هي مما يحتاج اليها في النحو أي انها قد تكون لغير النحو فيحتاج اليها في النحو وهو يؤمن بهذه الحاجة كما مر معنا. ولقد تأثرت دراسته في النحو بعلومه الفلسفية . ونلاحظ أن الدكتور السامرائي بالغ في حكمه خاصة وانه نبه الى ان شيئا من مصطلح النحو هو مصطلح في المنطق وأنه يستعمل في الاثنين ، نحو القياس والعلة والحكم والجنس والنوع والأصل والفرع ، والمطرد والنادر. فهي من المعاني العامة التي تخص كلا العلمين : ينظر : ((رسالتان في اللغة)) (ص ٨, ص١٧, ص ٦٦) وقد بالغ بعضهم قديما في إصدار مثل حكم الدكتور السامرائي عليه ينظر: (معجم الأدباء ، ج١٤, ص٧٤-٧٥).

(٣) في الأصل (الحال) وهو خطأ من الناسخ هنا وسيثبته صحيحا في التعريفات فيما سيأتي. ولقد أشار الدكتور مصطفى جواد الى هذا الخطأ في هذا الموضع (ص٣٧) ولم يشر اليه الدكتور ابراهيم السامرائي في هذا الموضع مع أنه يرد لديه في التعريف المفصل بلفظه الصحيح (المحال).

(٤) في الأصل الضروري. وفيما سيأتي من التعريفات (الضرورة).

(٥) في الأصل (الغرض) وهو تصحيف وتحريف.

(٦) سترد فيما سيأتي من التعريفات بلفظ (المرتب) وقد أثبتها الدكتوران مصطفى جواد والسامرائي بهذا اللفظ. ووجدها الدكتور مصطفى جواد في غاية الغموض لأن التعريف يعرّف بالمرتبة التي أثبتها الدكتور صحيحة في هذا الموضع ولم ينتبه الى ما أصابها من نقص فيما سيأتي.

(٧) في الأصل توهم كلمة (الغني) بأنها (المغني) لذا أثبتها الدكتور السامرئي كذلك ص ٦٦، ص٧٥.

(٨) القياس منهج لدى أهل الفقه وأهل الكلام والمنطق وقد حده أهل المنطق بأنه (عبارة عن قول مؤلف من أقوال يلزم عن تسليمها لذاتها قول اخر) وهذا تعريف سيف الدين الآمدي في (كتاب المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين) ولقد بيّن أنواع القياس فهناك القياس الأستثنائي ، والقياس الاقتراني ، والقياس المركب ، والمركب المتصل ، والمركب المنفصل ، وقياس الدور ، وعكس القياس الخلف، وهو مؤلف من قياسين أحدهما اقتراني ، والآخر استثنائي. وهنالك القياسات المتقابلة ، والقياسات المقاومة ، والقياس الجدلي ، والقياس الخطابي ، والقياس الشعري ، والقياس المغالطي ... وذكر الخورازمي الكاتب في (الحدود الفلسفية) القياس الحملي ، والقياس الصحيح وغير الصحيح : ينظر في هذا كله : ((المصطلح الفلسفي عند العرب)) ص ٢٢٢، ٢٢٤، ٣٢٩- ٣٣٧، ٣٤١. ولايعني استعمال القياس في الفقه والمنطق غرابته على النحو ، فقد كان للقياس والسماع أثر بعيد في تاريخ النحو عامة وتاريخ الخلاف اللغوي خاصة حتى كان منهج القياس أهم ما يفرق بين المدرستين الخلافيتين البصرة والكوفة ، فهذه توسع فيه وتقيس على كل ما وصل اليها ، وتلك تضيق وتشدد (ينظر الرماني النحوي ، ص٢٥٥) وهو يجري على ألسنة النحويين بما يؤكد كونه أداة وأصلاً من أصول النحو. يقول سيبويه : ((ولو أن هذا القياس لم تكن العرب الموثوق بعربيتها تقوله ، لم يلتفت اليه ، ولكنا سمعناها تنشد هذا البيت جرا .. فالعمل الذي لم يقع والعمل الواقع الثابت في هذا الباب سواء ، وهو القيلس وقول العرب)) الكتاب ج٢ ، ص ٢٠- ٢١...... ويقول الزجاجي : ((واخترعته حسب ما رأيت من الكلام ينساق فيه والقياس يطرد عليه)) الإيضاح في علل النحو ، ص٧٨.

(٩) البرهان مصطلح في الفلسفة وقد حده الخوارزمي. الكاتب في ((الحدود الفلسفية: بما يأتي : ((اما البرهان فهو الحجة)) وذكر له أصوله : ((أصول البرهان هي المباديء والمقدمات الأول ، وهي التي يعرفها الجمهور مثل قولنا : ((الكل أعظم من الجزء)) و ((الأشياء المساوية لشيء واحد بعينه ، فهي متساوية)) ينظر : ((المصطلح الفلسفي عند العرب ، ص٢٢٥.

وقد أخذ الدكتور ابراهيم السامرائي في تحقيقه على الرماني أنه يستعمل مصطلحات هي أقرب الى المنطق منها الى النحو – كما مر معنا – ونلاحظ أن البرهان يرتبط بالقياس في تعريف الرماني. وقد بيّن الزجاجي في (باب أقسام الكلام) أن النحو علم قياسي يقوم على الحجة والبرهان ، يقول : نبدأ بما يسأل عنه أصحاب سيبويه ، وما يحتج به له ، يقال لأصحابه وسائر من اعتقد هذا المذهب : من أين لكم أن كلام العرب كله اسم وفعل وحرف ؟ وكيف حكمتم بذلك وشهدتم بصحته من غير دليل ولا برهان وانما ذكره سيبويه في أول كتابه ... ثم مثل سيبويه كل صنف من ذلك ولم يقرنه بدليل قاطع ولا حجة فيدلّ على أن الكلام ثلاثة أقسام كما ذكروا ... فإن كنتم قبلتم ذلك عنه تقليدا من غير برهان ولا حجة ، فأنتم في عمياء وشبهة ، فما دعاكم الى قبول ذلك منه وقد علمتم أن النحو علم قياسي ومسبار لأكثر العلوم لايقبل الا ببراهين وحجج ... وأنتم جعلتم أول قبولكم من صاحبكم ما ادعاه من غير برهان ولا بيان ...)) الإيضاح في علل النحو ، ص ٤١، ٤٢.

(١٠) يرى الدكتور ابراهيم السامرائي أنه لم يرد لدى النحاة في تعريف البيان واستعماله شيء مما ذكره الرماني ثم يقول ((وقد يكون في الذي ذكره ما يقربه من مصطلح أهل البلاغة كما فعل الجاحظ في البيان والتبيين)) ص٦٦.. والذي نفهمه من تعريف الرماني أنه قصد به المعنى اللغوي للكلمة. وهو المعنى الذي يرمى اليه النحاة عند استعمالهم لهذه الكلمة. وليس حده للبيان يقربه من مصطلح أهل البلاغة ، ثم ان استعمال الجاحظ لكلمة بيان هو أقرب للاستعمال اللغوي لها ، إذ يقصد به الإيضاح والإبانة : ((فبأي شيء بلغت الافهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع)) البيان والتبيين ص ٧٥. ونموذج لاستعمال النحاة لهذة الكلمة بما ذكرنا ينظر تعريف المبرد للتمييز ، إذ يقرنه بكلمة تبيين ((التبيين والتمييز)) ويوضحه بأنه توضيح للمبهم . ينظر ((المقتضب)) ج ٢ ، ص٣٢ وكذلك تعريفهم للإعراب بأنه بيان لأنه إيضاح للمعاني وإظهارها : ينظر : (الإيضاح في علل النحو) ص٩١.

(١١) الحكم تعبير نقرؤه لدى النحاة ، غير أن الدكتور ابراهيم السامرائي يجد تعريف الرماني للحكم هو غير مايراد به في النحو ، ففي النحو يقال : المبتدأ حكمه الرفع والمفعول حكمه النصب ص ٦٦ .. وكأن التعبير لا يستعمل في غير هذا ونحن نقرأ في النحو أنهم يعرفون الخبر بأنه حكم تحصل به الفائدة (ينظر : مفتاح العلوم ، ص ٧٩) والرماني هنا قلب التعريف فالحكم خبر تحصل به الفائدة.

(١٢) العلة مصطلح اهتم به أهل الكلام والفلسفة ، وعرفوا العلة وأنواعها ... ينظر: تعريف الخوارزمي الكاتب لأنواع العلل ، وتعريف سيف الدين الآمدي : في ((المصطلح الفلسفي عند العرب)) ص٢٢٥ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ وقد علل النحويون الظواهر اللغوية وألفوا في العلل ، وأكثر بعضهم منها حتى أبعدوا الدرس النحوي عن طبيعته وجعلوه أقرب الى المنطق والفلسفة.

(١٣) لأن العلة فاعلة فتؤثر في المعلول بأن تغيره وهذا من تأثير الفلسفة في نحوه.

(١٤) حده للاسم لايختلف معه عليه أهل الفلسفة والمنطق ، فيعرفه الخوارزمي الكاتب في ((الحدود الفلسفية)) بأنه ((كل لفظ مفرد يدل على معنى و لايدل على زمانه المحدود كزيد وخالد)) .. وقد يكتفي بعض النحاة في حده بالجزء الأول من هذا التعريف ، فيعرفه المبرد بأنه ما ((كان واقعا على معنى)) المقتضب ج١، ص٣. ولكن سيبويه لم يحده وانما مثل له. وقد ذكر ابن الانباري أن علة عدم حد سيبويه للاسم فيما يقوله بعضهم هي أن الاسم لاحد له. ينظر : (أسرار العربية) ص٥.

(١٥) في تحقيق الدكتور ابراهيم السامرائي يرد بعد التعريف بالاسم عبارة (وحذار اسم لأنه يدل دلالة بيان) ينظر (رسالتان في اللغة) ص٦٧.

(١٦) والفعل عند المنطقيين يسمى (الكلمة) ويحدونه كحد الرماني يقول الخوارزمي الكاتب في ((الحدود الفلسفية)) : ((الكلمة هي التي يسميها أهل اللغة العربية الفعل ، وحدها عند المنطقيين : كل لفظ مفرد يدل على معنى ، ويدل على زمانه المحدود مثل مشى ويمشي وسيمشى وهو ماشٍ ((ينظر المصطلح الفلسفي عند العرب ، ص ٢٢٠

(١٧) في تحقيق الدكتور مصطفى جواد (معناه).

(١٨) قوله إن الحرف لايدل على معنى الا مع غيره ، وإن معناه في غيره يفسره السيرافي بقوله ((وقولنا في الحرف يدل على معنى في غيره نعني به أن تصور معناه متوقف على خارج عنه ، ألا ترى أنك اذا قلت

: ما معنى من ؟ فقيل لك : التبعيض ، وخيلت وهذا ، لم تفهم معنى من الا بعد تقدم معرفتك بالجزء والكل ، لأن التبعيض أخذ جزء من كل) الجني الداني ، ٢٣.

(١٩) لم يعرف بحذار بعد التعريف بالحرف في الأصل الذي حققه الدكتور ابراهيم السامرائي ، وورد التعريف بها بعد الاسم ، وقد أشرنا الى هذا سابقا. ونحسب أنه تصرف من الدكتور السامرائي وانه ليس كذلك في الأصل الذي حققه ، لأنه الأصل الذي حققناه نفسه فيما عرفنا من وصفه له في كتابه وتفسيرنا لتصرفه هذا أنه أراد أن يمثل للاسم بعد التعريف به. ولكننا أبقيناها كما في المخطوط وابقاها كذلك الدكتور مصطفى جواد (ص ٣٨) لأن التعريف بالاسم والفعل والحرف يرد في كتاب النحو كأنه تعريف بالشيء الواحد ، فلا بأس من أن يؤخر التمثيل الى ما بعد التعريف بها ثلاثتها.

(٢٠) سيرد تعريفه لعامل الإعراب وعلة تغييره آخر الاسم.

(٢١) نقدر أن هنالك ألفاظاً ساقطة وتقدير الكلام البناء : لزوم آخر الكلمة حالة واحدة.

(٢٢) يشير الدكتور ابراهيم السامرائي الى أن التغيير ليس مصطلحا خاصا بالمادة النحوية ، وقد أشار الرماني في بدء ذكره لحدوده الى أنها مما يحتاج اليها في النحو. وقلنا إنه يفهم من هذا أنها لاتخص النحو وحده.

(٢٣) يشير الدكتور ابراهيم السامرائي الى أن التصريف في النحو شيء غير ما أثبت الرماني ، فالتصريف عند النحاة يكون في إسناد الفعل الى الضمائر ، نحو كتب ، كتبا ، كتبوا ، كتبت ، كتبنا ، كتبن. ص٦٧. والصحيح أن التصريف الذي ذكر له أستاذنا الفاضل أمثلته عند النحويين ، هو ما ذكره الرماني ، فلقد صير الفعل في جهات مختلفة بأسناده الى الضمائر المختلفة وتنقله بينها. ومن التصريف لفظة (الصرف) التي تدل على انتقال الكلمة بين الأبنية المختلفة.

(٢٤) في المخطوطة (خطأ) ولقد عدلها الدكتور مصطفى جواد كما عدّلناها (ص ٣٨) وأبقاها الدكتور ابراهيم السامرائي كما هي في الأصل (ص ٦٧).

(٢٥) يقول الدكتور ابراهيم السامرائي ((إن السبب كلمة عامة اخرى ولاتخص النحاة وحدهم)) ص ٦٨ ولقد نبهنا أكثر من مرة الى أن الرماني يذكر أن الحدود التي يوردها ، إنما هي مما يحتاج اليها النحو.

(٢٦) الأسماء المبهمة : هي أسماء الإشارة نحو هذا ، وهذه ، وهذان ، وهاتان وإنما صارت معرفة لأنها صارت أسماء إشارة الى الشيء دون سائر أمته ، كتاب سيبويه ج٢ ص٥.

(٢٧) عرف النكرة من خلال عكس تعريف المعرفة ، فكأنه عرف الشيء بضده وهذا مافعله أهل الفلسفة والمنطق ، فقرروا : ((أن تأخذ الضد في حد الضد)) وهو قول ابن سينا في ((الحدود)) ينظر ((المصطلح الفلسفي عند العرب ص ٢٣٨.

(٢٨) (٢٩) الموضوع كما عرفه الخوارزمي الكاتب ((بأنه هو الذي يسميه النحويين المبتدأ ، وهو الذي يقتضي خبرا ، وهو الموصوف)) والمحمول ((هو الذي يسميه النحويون خبر المبتدأ وهو الصفة. ومثال ذلك قولنا : ((زيد كاتب)) فزيد هو الموضوع وكاتب هو المحمول بمعنى الخبر ينظر ((المصطلح الفلسفي عند العرب)) ص٢١٦ ويظهر من هذا تأثير الفلسفة في نحو الرماني والموضوع والمحمول في تعريف الرماني هما المسند والمسند اليه ، وهما يشملان غير المبتدأ والخبر ، لأن الجملة ليست مبتدأ وخبراً فقط.

(٣٠) قوله للفائدة هو ماشترطه النحويون في الكلام او الجملة فهي ((مايحسن عليها السكوت ، وتجب بها الفائدة للمخاطب)) المقتضب ، ج١ص٨. وهذا ماعرف به الفلاسفة الكلام. ينظر ((المصطلح الفلسفي عند العرب)) ص٣٨٥.

(٣١) مر معنا أنه يربط الاعراب بالعامل ، فالرفع والنصب والجر إنما هي بعامل.

(٣٢) لم ترد في تحقيق الدكتور السامرائي كلمة البدل. مع أنه يعرفها فيما بعد وأعتقد أنها ساقطة منه وليست من الأصل.

(٣٣) عند الدكتور ابراهيم السامرائي (له) ص ٦٩.

(٣٤) في تحقيق الدكتور ابراهيم السامرائي (بشان) ص ٦٩ مع أنها متعينة بوضوح بكلمة (ثان) لوجود كلمة أول قبلها. ثم من تعريف الإضافة في كتب النحو ، وحتى في غيرها. فمثلا عرفها الكندي في (الحدود والرسوم) بأنها نسبة شيئين يكون كل واحد منهما ثباته بثبات الآخر)) ينظر (المصطلح الفلسفي عند العرب) ص١٩٢.

(٣٥) لم ترد فيما حققه الدكتور ابراهيم السامرائي كلمة (اقتطاع) ونحسبها سقطت منه لا من الأصل المحقق.

(٣٦) قوله (يدور في تصاريفه) تؤكد المعنى الذي ذكره عن كلمة (تصريف) والتي رأى الدكتور ابراهيم السامرائي أن التعريف بها كان بغير ما يريده النحويون. فيدور في تصاريفه على الأصل أي في انتقاله في جهات مختلفة يظل مرتبطا بالأصل ، وهو ما ذكره الرماني في تعريفه.

(٣٧) سقطت كلمة (هو) في تحقيق الدكتور ابراهيم السامرائي (ص ٦٩).

(٣٨) في الأصل (اسمه) والصحيح ما اثبتناه وهو ما رجحه الدكتور مصطفى جواد في تحقيقه ولكن السامرائي لم ينبه عليه وأثبت الكلمة كما هي عليه في أصلها.

(٣٩) لم يرد عند الدكتور السامرائي التعريف بالمضمر بعد المظهر ، ونحسب أنه سقط منه.

(٤٠) نحسب أن هنالك كلمتين ساقطتين هما (بغير اسمه) فتصبح العبارة (المدلول عليه بغير اسمه) في مقابل (المدلول عليه باسمه).

(٤١) يرى الدكتور ابراهيم السامرائي أن الفائدة في تعريف الرماني ليست من النحو ، فالفائدة ما يصار الى معنى مفيد دال على شيء بعينه أو حال بعينها .. ص٦٩.. والذي نفهمه من تعريف الرماني أن دلالة الكلام على أحد الجائزين هي دلالته على الصدق او الكذب ، والفائدة تقطع بأحدهما ، فيفهم من الكلام إما كونه صادقا أو كاذبا وبهذا يكون مفيداً ويحسن السكوت عليه. وبهذا لايختلف الرماني مع الدكتور السامرائي ولايختلف مع النحو.

(٤٢) بعد كلمة اليه جعل الدكتور السامرائي كلمة (عامل) وراءها مكملة لتعريف الفائدة. والصحيح أنها تابعة لكلمة إعراب لأن التعريف الذي بعد الفائدة ليس للإعراب وإنما لعامل الاعراب.

(٤٣) نفهم من كلام الرماني أن تغيير إعراب الكلمة إنما هو لتغير معناها ، وهذا التغيير يحدثه العامل. فالعامل يولد في المعمول المعنى الذي يقتضي الإعراب. وهذا يقرره الرضي في (شرح الكافية) ج١ /ص٢١-٢٢ ولهذا ربط النحاة الاعراب بالعامل ، لأن المعنى الذي يعرب عنه الاعراب انما يحدثه العامل.

(٤٤) هذا ماعبروا عنه في النحو بالتعويض قال سيبويه : ((ويحذفون ويعوضون ، ويستغنون بالشيء عن الشيء)) الكتاب ج١ ص٢٥.

(٤٥) المركب منه ، المركب الاسنادي والإضافي والمزجي والعددي ، وهناك المركب من الأحوال ، والمركب من الظروف ... ينظر : كتاب سيبويه ج٢ ، ص ٢٦٧ ، ٢٦٩. ج٣ ، ص٢٩٦-٢٩٩ ، ٣٠٣ ، ٣٠٧ ، ٣٣٣.

(٤٦) في الأصل (المفيد) وهو تصحيف ، ولقد أشار اليه الدكتور مصطفى جواد (ص ٤٠).

(٤٧) يلاحظ انه عرف المطلق من خلال ضده.

(٤٨) أرى أن هناك تعبيرا ساقطا وراء كلمة (كل) هي (بلفظة) أي بوساطة لفظة بمعنى الا وهي أدوات الاستثناء.

(٤٩) المجاز والاستعارة من مصطلحات البلاغة ومن المعاني التي تدرسها البلاغة. والحاجة اليها في الحدود النحوية. هو لتبيين مصطلح (الحقيقة) أو (الأصل) أي المعاني التي يدرسها النحو. فالنحو يدرس أصل المعنى أو المعنى الأول أو الحقيقي ، وهو ما وضع له الكلام في أصل وضعه (ينظر النكت في إعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن – ص ٧٩) أما البلاغة فتدرس المعاني الثواني أو المعاني المضافة الى هذا المعنى الأول (ينظر دلائل الإعجاز ، ص ٢٦٣-٢٦٤). والمجاز والاستعارة لهما معناهما الاصطلاحي في البلاغة ، ولكننا قد نجد كلمة (المجاز) تستعمل في كتب النحو بمعناها اللغوي المقابل للحقيقة ، فنقرأ لدى سيبويه : ((في للوعاء والظرفية حقيقة او مجازاً)) الكتاب ج٤ ، ص٢٢٦.. و ((على للاستعلاء ، حقيقة او مجازا)))) ج٤ ص٢٣٠.

(٥٠) لا أرى أن هذا التعبير باق على حاله ، فما معنى ((معنى مشتق))؟ وقد نفترض أن هناك تعبيرا ساقطا بعده ، هو (منه) لأن معنى الجنس يشتق منه معنى النوع.

(٥١) الجنس والنوع مصطلحان عامان ، وقد اهتم بهما أهل المنطق ، فعرفوا الجنس ((ماهو أعم من النوع ، مثل الحي ، فإنه أعم من الإنسان ، والفرس والحمار)) وعرفوا النوع : ((هو مثل الإنسان المطلق والفرس والحمار ، وهو كلي يعم الأشخاص)) وهذا تعريف الخوارزمي الكاتب في ((الحدود الفلسفية)) ينظر: ((المصطلح الفلسفي عند العرب)) ص٢١٥ ولقد أشار الدكتور ابراهيم السامرائي ، الى تأثير النحويين المتأخرين بحدود أهل المنطق ، فاستعاروا من هذين المصطلحين ، فالكلمة جنس يندرج تحتها الاسم والفعل والحرف ، وكل منها نوع : (ص٧٠).

(٥٢) يقصد أفرادا من الحيوان ، ولايقصد اللفظة عامة ، لأنها جنس ، هذا إذا لم يحصل خطأ في النسخ.

(٥٣) في الأصل (على) والصواب ، يحمل عليه نوعه : وفي المثال حمل النوع وهو الإنسان على الجنس وهو الحيوان ، ونعتقد أنه خطأ الناسخ وفي كلامه على الجمع فيما بعد تأكيد لما نقول فالجمع لايحمل على واحده ، كذلك لايحمل الجنس على نوعه لأنه جمع ، والنوع مفرد.

(٥٤) القوة من المصطلحات التي ترد كثيرا على ألسنة النحاة وهم كثيرو الاحتياج اليها ، وهي تذكر في مقابل الضعف. وقد يرد لديهم اصطلاح ((المتمكن وغير المتمكن) مقابلها (ينظر : كتاب سيبويه ج١ (ص١٦). ولكن الدكتور ابراهيم السامرائي لايرى للقوة والضعف ، حضور المصطلح ص٧١.

(٥٥) سيرد التعريف بالغني والمحتاج ، اللذين يقابلان كذلك القوي والضعيف.

(٥٦) نحسب أن هذه بقية اندرست من الأصل الذي نسخ عنه الناسخ وأصابها التلف.

(٥٧) في الأصل (عن الحد وهي عليه) وفي الأصل الذي أثبته الدكتور مصطفى جواد (عن الحد عليه) ويشير في هامش التحقيق الى أنه يرجح ان تكون (عن الحد الذي هي عليه) وهو مارجح لدينا نحن أيضا. أما الدكتور ابراهيم السامرائي فقد تركه على حاله ، لكنه أردفه بتعبير (كذا).

(٥٨) جعل النادر في مقابل المطرد ، وقد نجد النحويين يستعملون الشاذ في مقابله .. ينظر كتاب سيبويه ، ج٤ ، ص٤٨١.

(٥٩) الخفة في الطباع أنهم – مثلا – يرون (المذكر هو أخف من المؤنث) أي انهم يحسون ذلك طبعا. ينظر : كتاب سيبويه ج١ ص٢٢.

(٦٠) مثل للمدود والمقصور على التوالي ، وهذا ما أشار اليه الدكتور مصطفى جواد ص٤١.

(٦١) كلمة (النظير) تدور على ألسنة النحويين ، وهي كثيرة الدوران على ألسنة أهل المنطق والفلسفة. ومثلها كلمة (النقيض) ونذكر بعبارة الحمل على النظير والشبيه ، والحمل على النقيض لدى النحويين ، ويرى الدكتور ابراهيم السامرائي (ص ٧٢) أن النظير قد ترد في عبارة النحويين ، ولكن الكلمة لم تكتسب صفة المصطلح. ومثلها كلمة (النقيض) فهي من الكلم العام يستخدمه النحوي وغير النحوي.

(٦٢) ذكر أن التشابه بالمعنى ، ويقصد في أمور معنوية عددها في ما بعد ، وهي غير الأمور الجنسية أي اللفظية التي يختلفان فيها.

(٦٣) يرجح الدكتور مصطفى جواد أن الأصل هو ((فالفعل)).

(٦٤) نقدر حرفا ساقطا وراء كلمة موجود لأنه يعطف السالب على الموجب كما فعل بعده.

(٦٥) قدرنا كلمة (الحي) ساقطة قبل كلمة (اللاحي) لأنه يقابل بين نقيضين على طريق الايجاب والسلب ، وهو مافعله بين (موجود ومعدوم) و (موجود وليس بموجود).

(٦٦) يرى الدكتور ابراهيم السامرئي أن (المحقق) ليس فيه شيء من النحو ، وقد يكون مما يرد في كتب المعاني (ص٧٢) : ونرى أن المصطلح يأخذ من المعنى اللغوي وهو يعني المصدق بأن يكون مخبره صادقا ، أو ما قرر بأنه حقيقة ، يقول الرماني وهو يتحدث عن استعمالات الهمزة ((وتكون تقريرا وتحقيقا)) ...(معاني الحروف) ص٣٣.

(٦٧) (٦٨) مصطلح الأصل ومصطلح الفرع معروفان في النحو ، ومما قرروه بشأنهما أن المذكر أصل والمؤنث فرع منه ، والنكرة أصل والمعرفة فرع منها ينظر : كتاب سيبويه ج٣ ص٢٤١. وينظر بشأنهما كذلك في كتاب سيبويه ج١ ، ص١٩/ ج٢ ، ص٢٤١ / ج٣ ،ص٣٢٢ ، ص٤٨٤ ص٥٦١ ، ١٩٦٧، ٥٥٣ /ج٤ ، ص٣٨٥ ٣٨٧، ٣٨٨، ٤٦٩.

(٦٩) عرف الرماني النادر في سابق الكلام بأنه أضعف من المطرد في البيان. وهو حكم عليه. ثم عرف هذا النادر والمطرد ، وكان الأولى أن يحري التعريف بهما أولا قبل أن تذكر أحكامهما. ونحسب أن الكتاب أصابه خلط واضطراب.

(٧٠) لايوجد الحرف (عن) في تحقيق الدكتور مصطفى جواد ويشير في الهامش الى أنه موجود في نسخة الأستاذ ميخائيل عواد التي قارن نسخته بها (ص٤٢).

(٧١) (٧٢) كتب الدكتور ابراهيم السامرائي عن المستقيم أنه ((من الكلم العام وليس من النحو)) وعن المحال أنه ((كلمة قد ترد في المنطق وعند المتكلمين وليس من النحو)) وقوله عن المستقيم بأنه من الكلم العام صحيح ، وكذلك قوله عن المحال بأنه يرد لدى أهل المنطق ((ينظر تعريف الكندي له

(الحدود والرسوم) ص١٩٤، وتعريف الخوارزمي الكاتب في (الحدود الفلسفية) ص١٢٤في (المصطلح الفلسفي عند العرب).)) أما نفيه لورود هذين المصطلحين في النحو ، فليس صحيحا ، فقد ترددا في كتب النحو وعرفت بهما لتبين المعنى الذي يدرسة النحو ، وهذا هو سبب الحاجة اليه في حدود الرماني. ونكتفي بما ذكره سيبويه في كتابه في (باب الاستقامة من الكلام والاحالة) اذ قسم الكلام على قسمين بما يدل عليه ، فهو مستقيم ومحال. وقسم هذين القسمين على خمسة أقسام ،((فمنه مستقيم حسن ، ومحال ، ومستقيم كذب ، ومستقيم قبيح وما هو محال كذب ، فأما المستقيم الحسن فقولك : أتيتك أمس ، وسآتيك غداً وأما المحال فأن تنقض أول كلامك بآخره فتقول : أتيتك غداً وسآتيك أمس. وأما المستقيم الكذب فقولك : حملت الجبل ، وشربت ماء البحر ونحوه. وأما المستقيم القبيح فأن تضع اللفظ في غير موضعه نحو قولك ، قد زيدا رأيت ، وكي زيداً يأتيك ، وأشباه هذا. وأما المحال الكذب فأن تقول سوف أشرب ماء البحر أمس)) الكتاب ج١ ، ص٢٥ ويمر ذكر المحال والمستقيم في مواضع أخرى من كتابه ، ينظر مثلا ج١، ص٣١ ونتبين من كلامه ما المعنى الذي يهتم به النحو ، إذ يتمسك بالدلالة الحقيقية للكلام ، أو أصل المعنى كما قلنا. أما المعنى الآخر الذي يكون خلف المعنى الظاهر والذي يقتضيه المقام فقد لايهمه ، وقد يكون عدم مراعاته سببا في الحكم على المعنى بأنه معنى لايصح في العقل. وهذا هو الفرق بين اهتمام البلاغة واهتمام النحو. فسيبويه يحكم على هذه الصور من الكلام بأنها متناقضة وغير مستقيمة لأنه يراعي المعنى الحقيقي وهو ما ينشغل به النحو. وهو هنا لا يراعي معنى المقام أو الحال التي تجعل ما هو محال في نظر النحو مستقيماً في نظر البلاغة. فلقد تحدث ابن جني عن هذا الموضوع في (المستحيل وصحة قياس الفروع على فساد الأصول) وفسر صور الكلام هذه بدلالة الحال الخارجية عليها (ينظر الخصائص ج٣ /٣٣١) وإن أمن اللبس يجوز وقوع المحال ، ويكون بدليل من اللفظ او الحال. ويبين ابن جني الفرق بين نظرة النحوي ونظرة البلاغي في تفسير الكلام ((فإن قلت)) فقد أحال سيبويه قولنا أشرب ماء البحر ، وهذا منه حظر للمجاز الذي أنت مدعٍ شياعه وإنتشاره قيل : إنما أحال ذلك على أن المتكلم يريد به الحقيقة وهذا مستقيم ، إذ الانسان الواحد لايشرب جميع ماء البحر ، فأما إن أراد بعضه ثم اطلق هناك اللفظ يريد به جميعه فلا محالة من جوازه ... فسيبويه إذاً إنما وضع هذه اللفظة في هذا الموضع على أصل وضعها في اللغة من العموم ، واجتنب المستعمل فيه من الخصوص)) الخصائص ج٢/٤٥-٤٥٨. فاللفظ ليس ظاهرة لدى ابن جني فلقد أراد المتكلم معنى الجزء في حين أطلق الكل. ومع إرادة هذا المعنى يكون الكلام من المجاز وليس من الحقيقة التي راعاها سيبويه فأخذ بظاهر معنى الكلام.

(٧٣) في الأصل ((المحسن)) والصواب ما اثبتناه لأنه في مقابل القبيح. ولقد صوبه كذلك الدكتور مصطفى جواد (ص٤٢) أما الدكتور السامرائي فلقد نص على المحسن ويرى أنه نعت للمتقبل وليس من النحو. ولقد وقفنا عليه في الذي مر من كلامنا في كلام لسيبويه في (باب الاستقامة من الكلام والاحالة)/ولفظة (الحسن) سقطت في مقدمة المخطوطة عندما ذكرت المصطلحات مجردة قبل التعريف بها ، وكذلك لفظه (القبيح) وبعدها (الجائز).

(٧٤) يرى الدكتور السامرائي أن (القبيح كسابقه ليس من النحو) ص ٧٣ ولقد وقفنا عليه في كلام سيبويه في (باب الاستقامة من الكلام والاحالة) أيضا.

(٧٥) عند الدكتور مصطفى جواد (الفرض) وهو ليس صحيحاً .. ولقد جرى التعريف بالفرض في سابق كلام الرماني ، ونحسب أن في الكتاب اضطراباً وخلطاً.

(٧٦) عدلها الدكتور مصطفى جواد بـ (تطلب) ص ٤٢.

(٧٧) لعل الصواب من أجلها إذ يعود الضمير على (أسباب).

(٧٨) يرى الدكتور السامرائي أن (الداعي لايخص النحو) ، ويعدها إضافة لدى الدكتور مصطفى جواد ، وتكون العبارة كما يأتي : (الداعي هو [المحوج] الى الشيء) ص ٤٢ وهي زيادة من عنده لكنه لم يشر الى ذلك.

(٧٩) أرى أن تمامها هو : ينبغي أن يفعل ...

(٨٠) الصارف عنه : كلمة رمانية مما اختاره الرماني لنفسه ولانجده عند نحوي آخر ... هذا ما قاله الدكتور ابراهيم السامرائي ص ٧٤ والحق إنها كلمة رمانية تفرد بمفهوم خاص بها الرماني عن سائر نحاة المدرسة البصرية والمدرسة الكوفية. والصرف هو من المسائل الخلافية بين مدرستي البصرة والكوفة. وكان للرماني منه موقف متفرد ولسنا نعني بالصرف هنا مانعنيه في بحث الصرف والممنوع من الصرف. ولكنا نعني به عاملا معنويا عده الكوفيون من نواصب الفعل المضارع ، وهو أن يأتي الفعل المضارع مسبوقا بواو أو فاء أو أو أو ثم فلا يصح أن تعطف هذه الأدوات على فعل سابق معتمد على نفي أو طلب. فهو مصروف عن أن يعطف عليها ويأخذ حكمها. أما البصريون فقد رفضوا القول بالصرف وجعلوا النصب في هذه المواضع بأن مضمرة. أما الرماني فقد استعمل مصطلح الكوفيين ولكنه ضمنه معنى النصب عند البصريين في هذا الموضع ، وحمله معنى إضمار أن. ينظر (الرماني النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه ص ٣٢٤، ٣٢٨)

(٨١) في الأصل هي ، ولقد ذكر الدكتور مصطفى جواد والدكتور ابراهيم السامرائي (هو) وهو الصواب لأن المقصود به الكلام وهو مذكر.

(٨٢) جرى الحديث سابقاً عن الاستعارة والحقيقة عند التعريف بالاستعارة والمجاز.

(٨٣) (٨٤) الصورة والمادة مما اهتمت الفلسفة بتعريفهما ، ينظر تعريف الكندي والخوارزمي وابن سينا لهما في (المصطلح الفلسفي عند العرب) ص١٩١، ٢١٠، ٢٤٥. والرماني يعرفهما تعريفا قريبا من تعريفها لهما. فالصورة والمادة مما تتصور به الهيولى. والمادة في تعريفه تصور المعنى من خلال الشيء.

(٨٥) في الأصل وردت (المرتب) ولقد أثبتها الدكتور مصطفى جواد والدكتور ابراهيم السامرائي كما هي في الأصل ، ولذلك لاحظها الدكتور مصطفى جواد في منتهى الغموض (ص٤٣) ولم يستفد من تعريف الرماني لها بأنها ((منزلة للشيء)) في معرفة أنها المرتبة لا (المرتب) الغامض عليه. والمرتبة ترد في كتب النحو بمعنى المنزلة الذي قاله الرماني فنقرأ مثلا ((باب القول في الاسم والفعل والحرف ، أيهما أسبق في المرتبة والتقدم ...) الايضاح في علل النحو ص ٨٣.. والمنزلة أكثر ورودا منها على ألسنة النحاة ينظر مثلا في كتاب سيبوية ج١ ص٣١/ج٢ ص١٠٥، ٢٥٩، ٢٦٠ ، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٧، /ج٣ ، ٢٩٦.

(٨٦) أورده الدكتور السامرائي (المغني) والصحيح ما أثبتناه وهو يقابل (المحتاج) الذي يعرفه بعده ، وذكر الدكتور السامرائي (انه ليس من مصطلح النحاة ، إنما هو شيء عام ، والذي يرجع الى كتب النحو يجد

الفعل استغنى ومشتقاته كثير الورود فيها ، ينظر مثلا : كتاب سيبويه / ج١ ص٤ /ج٢ ص ١٣ /ج٤ ص ٢١٨.

(٨٧) أقدر أن تكون هنالك كلمة ساقطة بعد كلمة منزلة ، هي مثلا (واحدة).

(٨٨) وردت لدى الدكتور السامرائي (انتقاء) بالقاف .. وكذا كلمة (انتقائه) في تعريف (العظيم) و (الحقير).

(٨٩) ((ساوى المؤلف بين العظيم والحقير ولعل في التعريف خللا من النساخ)) هذه إشارة الدكتور مصطفى جواد (ص ٤٣) ونحن نؤكدها وقد أصلحناه بإضافتنا لكلمة (غير). أما أشارة الدكتور ابراهيم السامرائي عن (العظيم والحقير) فهي أنهما لايخصان علما بعينه وانهما بعيدان عن علم النحو (ص ٧٥) والحق إنهما يتصلان بالنحو. فمن حيث الاستعمال اللفظي عبر النحويون عن التصغير بالتحقير وورد لديهم (التصغير والتكبير) مقابلا للحقير والعظيم. ومن حيث المعنى الذي يطرحه تعريفه للعظيم والحقير ، فهنالك (العمدة والفضلة) وهما ما لايستغني عنه الكلام وما يستغني عنه (ينظر : المحتسب ج١/ – ص ٦٥، ١٧٩، ٣٦٢) وسيرد ذكر الرماني لهما في حدوده.

(٩٠) هذا كلام في الفلسفة إذ تجادلوا كثيرا في القديم والمحدث ولعل الرماني يجد بعض معاني النحو تتصل بما ذكره فيحتاج اليه في النحو.

(٩١) يقصد بالموصول ، المقيد بما يعين المعنى ولايقصد الأسماء الموصولة المحددة في كتب النحو ، ينظر تعريفه للمقيد فيما مر.

(٩٢) يقصد بالعلم الفعل الذي فيه معنى العلم ، كعلم وعرف ودرى وهو يسمي هذه الافعال (علمت وأخواتها) فيما سياتي.

(٩٣) نعتقد أن في الكلام سقطا واضطرابا.

(٩٤) درى فعل متعدِ وليس كما نقرأ ، وهذا نبه اليه الدكتور مصطفى جواد (ص ٤٣) وهو من النواسخ التي تدخل على المبتدأ والخبر فيكونان مفعولين له. ونحسب أن هنالك خلطا واضطرابا ، سببه تلف في الأصل الذي نقل عنه الناسخ ، فعمد الى ضم الكلام الباقي بعضه الى بعض بدون نظر الى صحة الكلام فكان هذا الكلام البين الاضطراب ، لم ينتبه الناسخ الى أن (درى) ورد متعديا ، فالهاء المتصلة به مفعول به ، وهذا لايمكن ان يفوت الرماني وياقوت ، وهو يؤكد أنه من صنع ناسخ لا دراية له.

(٩٥) عند الدكتور ابراهيم السامرائي (الجمع) ص٧٦.

(٩٦) ينظر توضيح ابن جني في الخصائص – ج٣ ص ٣٣٦– ٣٣٧.

(٩٧) (في موضع الفائدة) كلام زائد هنا ، وسيذكر فيما بعد وهو في مكانه الصحيح. ونص الدكتور مصطفى جواد على زيادته ، (ص ٤٤).

(٩٨) (ولا تجوز) عند الدكتور السامرائي ، ص٧٦.

(٩٩) (مضى) عند الدكتور السامرائي ص٧٦ وأرى أن هنالك كلمة ساقطة بعدها هي (الفعل) لأن الفعل يتضمن الفاعل ، ينظر (الخصائص ج٣/ص ١٠٠) و(أسرار العربية) ٩٤ ، ١٠٩.

(١٠٠) يقول الذي يجوز حذفه هو المبتدأ ، ثم يقول : لأنه يجوز أن يخلو الاسم من خبر كأنه يتحدث فيما بعد عن جواز حذف الخبر وليس ما ذكره بعد (إذا كان مضاف او مفعولا) من مواضيع جواز حذف الخبر.

(١٠١) أرى أن نضع كلمة (الفاعل) مكان كلمة (الفعل) لأنه ذكر سابقا معتمد البيان الذي لا يجوز حذفه هو الفاعل. ونضع كلمة (الفعل) مكان كلمة (الفاعل) في قوله (متعلق بالفاعل) فالفاعل لايجوز حذفه لأنه متعلق بالفعل ، وهو مضمن بذكره بقوة تعلقه به في حين يجوز حذف الفعل.

(١٠٢) ورد في هامش تحقيق الدكتور مصطفى جواد تعبير (كذا ورد) بعد (اليه) لأنه ظن أن الكلام ما زال متصلا الى هنا بما سبقه ، ولم ينتبه الى أن تعريفا جديدا بعد كلمة فاعل بُدئ بـ (الذي يصلح أن يضاف ..) وربما ظن أن كلمة (الذي) هي وصف لكلمة الفاعل متصل بها.

(١٠٣) (ذلك) غير موجودة في تحقيق الدكتور مصطفى جواد وهو يشير في الهامش الى أنها موجودة في نسخة ميخائيل عواد (ص ٤٤).

(١٠٤) (معنى) غير موجودة لدى الدكتور ابراهيم السامرائي (ص٧٧).

(١٠٥) هذا عجر بيت استشهد به الرماني كاملا في بعض كتبه (ينظر معاني الحروف ، ص ٨٢) ولم ينسبه الى أحد ، وهو من البحر الكامل ، وتمامه : هذا لعمركم الصغار بعينه لا أُمَّ لي إن كان ذاك ولا ابُ وهو من شواهد سيبويه على القضية النحوية نفسها التي استشهد به عليها الرماني ، ونسبه الى رجل من بني مذحج (ينظر : كتاب سيبويه ، ج٢ ، ص٢٩٢). ولقد استشهد سيبويه بيت آخر من القصيدة التي تضم بيت الشاعر ، وهو : عجبا لتلك قضية وإقامتي فيكم على تلك القضية أعجبُ (الكتاب ،ج١ ، ص٣١٩) واستشهد به المبرد على القضية نفسها ، ولم ينسبه الى أحد .. ينظر : المقتضب /ج٤ ، ص ٣٧١ . وهو من شواهد الزجاجي الا أن روايته تختلف قليلا ينظر ، الجمل ، ص ٢٤٢. واستشهد به أبو علي القالي ولم ينسبه الى قائله ، إنما ذكر راويته (ابن الاعرابي) وبرواية مختلفة وذكر الابيات التي سبقته ، ينظر ذيل الأمالي والنوادر ، ص٨٤-٨٥... وذكر الآمدي المقطوعة التي ضمت البيت ولكن برواية أخرى. ونسب الآمدي الأبيات الى ابن احمر الكناني وهو هنيء بن أحمر من بني الحارث بن مرة ابن عبد مناة بن كنانة بن خزينة وهو جاهلي : ينظر المؤلف والمختلف ، ص ٣٨ ولقد ذكر المرزباني الأبيات الأربعة الأولى مما رواه الآمدي ، ولكن باختلاف رواية البيت الأول منها فقط. ونسبها الى هنيء ابن احمر الكناني وقيل لغيره ولكنه يثبتها له .. ينظر معجم الشعراء ص ٤٧١- ٤٧٢ ولقد استشهد ابن يعيش بالبيت موطن الشاهد برواية الرماني وسيبويه ، ونسبه الى رجل من مذحج كما فعل سيبويه. وذكر قبله بيتين هما البيت الثاني في رواية الآمدي ، والبيت الرابع منها .. ينظر : شرح المفصل ، ج٢ ص ١١٠ ولقد ذكر ابن منظور البيت الذي استشهد به الرماني ضمن ستة أبيات هو الأخير فيها. والبيت الأول منها هو البيت الثاني في رواية الآمدي. أما البيتان الثاني والثالث فمختلفان وأما البيت الرابع فهو الرابع في رواية الآمدي ، وأما الخامس فهو السادس برواية أبي علي القالي. ونسبه ابن منظور الى هنيء بن أحمر الكناني كما فعل المرزباني. وذكر ما قيل من أنه لزرافة الباهلي : ينظر لسان العرب ج ١ ص٧٦٩. واستشهد ابن عقيل بشاهد الرماني وبروايته ولم ينسبه .. ينظر : شرح ابن عقيل : ج٢ ص١٣. وشرحه العيني وهو مذكور كما رواه الزجاجي. وذكر من ينسب اليهم فلقد نسبه سيبويه الى رجل من مذجح . وأبو رياش الى همام بن مرة ، وابن الإعربي الى رجل من بني عبد مناة قبل الاسلام بخمسمائة عام ، والحاتمي الى ابن الاحمر. والأصفهاني لضمرة بن ضمرة .. ينظر حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك ومعه شرح الشواهد للعيني ، ج ٢ ص٩. وذكر السيوطي البيت ضمن

سبعة أبيات الثلاثة الأولى منها مختلفة . ولقد ذكر اختلافات نسبته كما فعل العيني .. ينظر : شرح شواهد المغني /ج٢ ص٩٢١. واشتشهد به خالد بن عبد الله الأزهري في (التصريح على التوضيح) ج١ ، ص ٢٤١ : وقد نجد الشاهد في مصادر أخرى ولكن الدكتور السامرائي يذكر أنه لم يهتد الى تخريجه (ص ٧٧) وسكت عنه الدكتور مصطفى جواد. أما قصة الشاهد فهي أن الشاعر يخاطب أبويه واهله وكانوا يؤثرون عليه أخاه جندباً في حين يلجأون اليه هو في الشدائد.

(١٠٦) (هو) عند الدكتور السامرائي ص ٧٧.

(١٠٧) في شرحه لكتاب سيبويه قال الرماني إن (أحداً لأعم العام) ينظر : (الرماني في ضوء شرحه لكتاب سيبويه) ص ٢٣٢) ولكنها وردت في تحقيق الدكتور مصطفى جواد (لإتمام الحكم) جعل (لإتمام) مكان لأتم وأضاف من عنده (الحكم) وقال في الهامش إنها زيادة اقتضاها المعنى والسياق ولعلها كانت فأغفلها الناسخ (ص ٤٥) وعند الدكتور السامرائي (لأتم العلم) ص ٧٧.

(١٠٨) في الأصل (فمعنى) وهو ما أثبته الدكتور مصطفى جواد (ص٤٥) والصحيح ما أثبتناه وهو ماذكره الدكتور السامرائي معدلا به الكلام ص ٧٨.

(١٠٩) سورة الإخلاص ، الآية (١) ولم يخرجها الدكتور السامرائي.

(١١٠) (فهو) ساقطة عند الدكتور السامرائي ص٧٨.

(١١١) في الأصل (وأي هو هو) بالتكرار وهو من وهم النساخ ، وقد أشار لهذا الدكتور مصطفى جواد ص٤٨. أما الدكتور ابراهيم السامرائي فلقد عدّلها كما فعل الدكتور مصطفى جواد لكنه لم يشر في الهامش (ص ٧٨).

(١١٢) بعينه عند الدكتور السامرائي ص ٧٨. ونحسبها خطأ مطبعيا.

(١١٣) عند الدكتور مصطفى جواد (أنف) وهي خلاف الأصل.

(١١٤) يعني أن الصواب أيكما عض أنفه الآخر ، لأن قوله (أيكما عض أنفه أحدكما) يجوز أن يراد به (أيكما عض أنفه نفسه) لأن أحدهما يشمل الاثنين. وعض الإنسان أنف نفسه غير ممكن في الوجود لأن العبارة تبيح ذلك المتعذر وهذا ما ذكره الدكتور مصطفى جواد مفسرا به الكلام ، (ص ٤٦) ولقد استعنا بتفسيره.

(١١٥) (مشتمل) عند الدكتور السامرائي ص٧٩ والنص يتحدث عن بدل الاشتمال ، وكان فيه نقصا واضطرابا. وأرى ذلك بعد كلمة (المذكور) فالكلام مقطوع بعدها.

(١١٦) هي زيادة يقتضيها المعنى وهذا ما أضافه الدكتور جواد (ص٤٧) ونثبته. وأثبت الدكتور السامرائي (بها) ولم يشر في الهامش الى أنها زيادة من عنده ، ص٧٩.

(١١٧) (للنفي) عند السامرائي ص ٧٩.

(١١٨) في الأصل الذي حققه الدكتور ابراهيم السامرائي هناك نقص في لفظة (الأجنبي) حتى لفظه (خاصة) ص ٧٩.

(١١٩) لفظة (هي) عند الدكتور مصطفى جواد (في) وهو خلاف الأصل الذي حققناه.

(١٢٠) في الأصل (والجارية) وقد أثبتنا ما نراه صحيحا ، وهو تعديل أجراه كذلك الدكتور مصطفى جواد (ص ٤٧) ، وتركه الدكتور السامرائي (ص٧٩).

(١٢١) في الأصل الذي حققه الدكتور مصطفى جواد هنالك نقص ، من لفظة عليها حتى تعبير (على الإنفصال) ص ٤٧ (١٢٢) في لسان العرب : وقالوا : هذا ولا زَعمتَكَ ولا زَعَماتِكَ يذهب الى رد قوله ، قال الأزهري : الرجل من العرب إذا حدث عمن لا يحقق قوله يقول ولا زعماته ، ومنه قوله : لقد خط رومي ولا زعماته/ ج٢ ص٢٦-٢٧ (زعم) وقد مثل سيبويه بهذا القول للمحذوف الذي لايجوز إظهاره كما فعل الرماني في (باب ما يحذف منه الفعل لكثرته في كلامهم حتى صار بمنزلة المثل) وقد قدر المحذوف ، يقول ((وذلك قولك هذا ولا زعماتك أي ولا أتوهم زعماتك)) كتاب سيبويه ج١ ص ٢٨٠.

(١٢٣) فراغ في الأصل أشار اليه الدكتور السامرائي لكنه لم يسده (ص ٨٠) ولقد فعلنا بما أثبتناه. أما الدكتور مصطفى جواد فقد عدل النص كالآتي (المحذوف هو الذي يدل عليه ماقبله من الكلام دلالة تضمين) وقد أشار في الهامش الى أن هذه الجملة كانت واردة بعد الكلام باقحام فألحقها بموضعها ، وقد كرر الناسخ (الذي) (ص٤٧)

(١٢٤) سورة البقرة ، الآية (١٣٥).

(١٢٥) قدر الدكتور ابراهيم السامرائي لفظة (وقوله) قبل لأن (ص٨٠).

(١٢٦) في الأصل (تكونوا) والموجود في الآية (كونوا) وهذا مانبه اليه الدكتور مصطفى جواد (ص٤٧) ، وأبقاها الدكتور السامرائي (ص٨٠).

(١٢٧) قدر الدكتور مصطفى جواد لفظة (المعنى) بعد أن.

(١٢٨) عند الدكتور ابراهيم السامرائي (اعتنقوا) ص ٨٠ : وهو خلاف الآية ، وخلاف المخطوطة.

(١٢٩) عند الدكتور مصطفى جواد (زيدا) بدون همزة الاستفهام ، وكذلك فعل قبل مررت (ص ٤٧).

(١٣٠) لاتوجد في الأصل لفظة (عليه) وهو نقص أشار اليه الدكتور مصطفى جواد (ص ٤٨) ونحن نبهنا الى أن في المخطوطة كلام ساقط ومضطرب. ونجد ذلك في كلامه هنا على مايمنع عمل العامل في المعطوف عليه وبقاءه في المعطوف. ففي المثال الذي ذكره : (زيد نعم الرجل ولا قريبا من ذلك) نرى أن في الكلام نقصا والصحيح هو : ((ما زيد نعم الرجل ولا قريبا من ذلك)) لأن سبب نصب ((قريب)) هو أنها معطوفة على ((نعم)) التي هي في موضع نصب لأنها خبر (ما). وتكون (ما) هنا عاملة في ((قريبا)) وهو المعطوف عليه ، وغير عاملة في المعطوف الذي هو نعم بسب بنائها وكذلك المثال الذي يذكره فيما بعد وهو (ضربت هؤلاء وزيدا). ونرى أن الاضطراب أصاب الكلام الذي ورد بعد الجملة الأولى وهو يتحدث عن مانع آخر لعمل العامل في المعطوف ، وهو كونه محذوفا ولايعمل العامل الا في محذوف. ومن مواضع المنع التي يذكرها هو أن يكون قد عمل عامل في المعطوف كما في (مررت بزيد وعمرا) فلا يعمل في زيد عامل آخر لأن الباء عملت فيه. وقد قالوا إنه لايعمل عاملان في معمول واحد.

(١٣١) عدله الدكتور السامرائي بـ ((ألقي)).

(١٣٢) في الأصل (لأي) وقد أبقاه الدكتور مصطفى جواد وأشار في الهامش قائلا : لعل الأصل (ولا أي) ص٤٨ : ولقد عدله الدكتور السامرائي بما عدلناه (ص ٨١).

(١٣٣) الحجرة في اللغة : الناحية والجانب (ينظر لسان العرب ، ج١ ، ص٥٧٢ (حجر) وسؤال الحجرة طلب لقسم او ناحية او جانب من جوانب متعددة.

(١٣٤) هذه الكلمة ((طلب)) ناقصة من تحقيق الدكتور مصطفى جواد.

(١٣٥) عند الدكتور السامرائي (أزيدا) (ص٨١) وهو غير صحيح وغير الأصل وهو يعطف عليه بمرفوع.

(١٣٦) عند الدكتور مصطفى جواد (عمرو) ص٤٨. وكذلك عند الدكتور السامرائي. وفي المخطوطة (عمر) ولأن النحاة اعتادوا التمثيل بعمرو غيرناه اليه.

(١٣٧) في الأصل كذلك ، ولكنها عند الدكتور مصطفى جواد (أوله) ص٤٨. وعند الدكتور السامرائي (أو) ولايفصل بينه وبين كلمة (دلالة) بعده ص ٨١. ويبدو من الكلام أن هناك نقصا.

(١٣٨) زيادة من عند الدكتور مصطفى جواد (ص ٤٨) ولقد اثبتناها.

(١٣٩) في الأصل (رآء) وقد أثبتنا ما اختاره الدكتور السامرائي (ص٨٢) أما الدكتور مصطفى جواد فهي عنده (رأى) ص٤٨.

(١٤٠) (والله) حذفها الدكتور السامرائي (ص٨٢) ، وأشار في الهامش الي الحذف دون ان يعلل.

(١٤١) (القرب) عند الدكتور السامرائي ص٨٢.

(١٤٢) سورة البقرة ، الآية (١٣٥) وقد ذكرت سابقا ، ولا يتصدر الآية حرف العطف (الواو) عند الدكتور مصطفى جواد ص٤٨).

(١٤٣) سورة القمر ، الآية (٢٤).

(١٤٤) في الأصل (معنى) ولقد أبقاها الدكتور مصطفى جواد ص ٤٩ وعدلها الدكتور السامرائي (ص ٨٢) كما عدلناها.

(١٤٥) الألف زائدة وإن كانت للاستفام. وهذا ما أشار اليه الدكتور مصطفى جواد في الهامش (ص٤٩) وأبقاها في المتن ، وحذفها في الأصل الدكتور السامرائي ، (ص٨٢) وأضاف (أو) حرف عطف قبل لقيت.

(١٤٦) في الأصل الذي حققه الدكتور مصطفى جواد (ما ألفى على ما أبقى) ص ٤٩ وعند الدكتور السامرائي (ما ألقى على ما ألقى) ص٨٢.

(١٤٧) هذا مثل به سيبويه (الكتاب ،ج٢ ص٣٢) والرماني ينقل استشهادات سيبويه ويمثل بالجمل التي يمثل بها.

(١٤٨) (الى الله) ساقطة مما حققه الدكتور السامرائي (ص ٨٣).

(١٤٩) لم يرد هذا الحديث بهذا اللفظ في كتب الحديث. وقد ورد بألفاظ كثيرة مختلفة ، لكنه جاء بثلاثة معان أو صور. وكل الذي ورد منها يدور حولها .. المعنى الأول منها ينظر في ((صحيح مسلم ، للأمام مسلم ، بشرح النووي/ ج٣/ص٢٤٥.. وتحفة الأحوذي ، بشرح جامع الترمذي ، ج٣ / ص٤٦٢)) والمعنى الثاني منها ينظر في : ((سنن ابن ماجة ج١/ص ٥٥١ .. والجامع الصحيح وهو سنن الترمذي) ج٣ ص١٢٢)) أما المعنى الثالث فينظر في : سنن ابن ماجة ج١ ص٥٥٠ .. وسنن أبي داود ، ج٢ ص٣٢٥ .. والجامع الصحيح /ج٣ ص١٢١.. وفتح الباري بشرح صحيح الإمام أبي عبدالله محمد بن اسماعيل البخاري/ج٦/ ص٥ .. ومسند الأمام أحمد بن حنبل /ج١ ص٢٢٤ .. وج٢ ص ١٦٢ ، ١٦٧، ٢٢٣. وفي كتب الحديث هذه وصف هذا الحديث بأنه (حسن غريب صحيح) وهو من شواهد سيبويه (ينظر الكتاب ، ج٢ ، ص٣٢) والحق ان استشهاد سيبويه وهو يمثل المدرسة البصرية ، وكذلك الرماني – وقد ينسب الى مدرسة البصرة – أمر يحتاج الى نظر

لأنها ترفض الاحتجاج بالحديث بحجة أنه كان يروي بالمعنى وأنه كان يرويه العربي وغيرالعربي. ينظر (الرماني في ضوء شرحه لكتاب سيبويه ، ص٢٧٥) و(الدراسات اللغوية عند العرب الى نهاية القرن الثالث ص ٣٥٣).

(١٥٠) عند الدكتور السامرائي (التأنيث والتذكير) ص ٨٣.

(١٥١) في تحقيق الدكتور السامرائي (والمعنى) ص٨٣ وهي ليست في الأصل الذي حققناه.

(١٥٢) في تحقيق الدكتور ابراهيم السامرائي (والاضافة) ص٨٣ وهي ليست في الأصل الذي حققناه كذلك.

(١٥٣) يقصد الرماني أن الهمزة يلزمها الإعتلال أي القلب والتبدل ، وهو ما تشارك به حروف العلة أو المد أو اللين ، ولهذا أسماها الرماني كلها حروف العلة وهو أمر استغرب منه الدكتور ابراهيم السامرائي ورأى أن ادخال الهمزة في حروف العلة بحجة انها تتغير مما تفرد به الرماني (ص ٨٤) والحق ان هذا ليس مما تفرد به الرماني فسيبويه مثلا يرى أنها (من حروف الإعتلال) ويقصد من ذلك ما قصده الرماني : ينظر (الكتاب – ج٤ ص٣٩٠).

(١٥٤) في الأصل (هو المتغير) وهو كالأصل عند الدكتور ابراهيم السامرائي (ص٥٠) وقد رأينا أن نغيره الى ما غيره اليه الدكتور مصطفى جواد (ص ٥٠).

(١٥٥) لدى الدكتور مصطفى جواد (عمرا) ص٥٠ وقد غيرناها نحن الى (عمرا) عن الأصل المخطوط الذي هي فيه (أمرا) وأبقاها الدكتور السامرائي كالأصل (ص٨٤).

(١٥٦) في الأصل وهو لقد أبقاها الدكتور مصطفى جواد كالأصل (ص٥٠) وغيرناها كما غيرها الدكتور السامرائي (ص٨٤).

(١٥٧) زيادة يقتضيها السياق أضافها الدكتور مصطفى جواد (ص ٥٠) ونحن نؤكدها. ولم يفعل الدكتور السامرائي فأثبت الأصل (ص ٨٤).

(١٥٨) لاحظ الدكتور السامرائي أن العلة الفاسدة من مصطلحات أهل المنطق وعلم الكلام (ص٨٥) والحق أن هؤلاء اهتموا بالعلل وبيان أنواعها ،ينظر بيان الخوارزمي الكاتب ، وسيف الدين الآمدي لهذه الأنواع ، في (المصطلح الفلسفي عند العرب) ص٢٢٥ وص٣٨٠.

(١٥٩) لاحظ الدكتور السامرائي أن هذا يشير الى بصرية الرماني (ص٨٥).

(١٦٠) يعرف الرماني القياس الصحيح في بعض كتبه بأنه ((القياس المطرد وليس القياس على الشبه في موضوع مقصوص)) ينظر ((الرماني في ضوء شرحه لكتاب سيبويه ص٥٧) وقد ذكر الدكتور ابراهيم السامرائي أن (القياس الصحيح) هو من تأثير أهل المنطق (ص٨٥).

(١٦١) عند الدكتور مصطفى جواد (العامل) ص ٥٠/والأصل هوما أثبتناه وما أثبته الدكتور السامرائي (ص ٨٥).

<u>مصادر التحقيق</u>

(١) القرآن الكريم

(٢) أسرار العربية /أبو بركات الأنباري/تحقيق محمد بهجة البيطار/مطبعة الترقي بدمشق ، ١٩٥٧.

(٣) الأصول في النحو/أبو بكر السراج النحوي البغدادي/تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلي/ مطبعة النعمان –النجف الأشرف/١٩٧٣ –١٣٩٣.

(٤) الإمتاع والمؤانسة/أبو حيان التوحيدي/أحمد امين وأحمد الزين/مصر/١٩٥٣.
(٥) انباه الرواة على انباه النحاة/جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف القفطي/تحقيق ، محمد أبو الفضل ابراهيم/القاهرة ، مطبعة دار الكتب المصرية/١٩٥٢.
(٦) الإيضاح في علل النحو/أبو القاسم الزجاجي/تحقيق الدكتور مازن المبارك/مطبعة المدني/مصر/١٩٥٩.
(٧) البصائر والذخائر/أبو حيان التوحيدي / المجلد الأول / تحقيق ابراهيم الكيلاني / مكتبة أطلس ومطبعة الانشاء / دمشق/١٩٦٤.
(٨) بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة/جلال الدين عبد الرحمن السيوطي/ تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم/مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، الطبعة الاولى ، ١٩٦٤.
(٩) البيان والتبيين/الجاحظ/تحقيق عبد السلام محمد هارون/بيروت.
(١٠) تحفة الأحوذي بشرح جامع الترمذي/المباركفوري/دار الفكر ، ١٩٧٩.
(١١) التصريح على التوضيح/خالد عبدالله الأزهري/مطبعة الاستقامة بالقاهرة ، الطبعة الاولى ١٩٥٤.
(١٢) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن/الرماني ، والخطابي وعبد القاهر الجرجاني/تحقيق محمد خلف الله – محمد زغلول سلام/دار المعارف بمصر.
(١٣) الجامع الصحيح وهو سنن الترمذي/أبو عيسى محمد بن عيسى بن سودة/تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي.
(١٤) الجمل/أبو القاسم الزجاجي/تحقيق ابن أبي شنب/مطبعة كلنسكسيك/باريس/الطبعة الثانية/١٩٥٧.
(١٥) الجنى الداني في حروف المعاني/الحسن بن القاسم المرادي/تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة والأستاذ محمد نديم فاضل منشورات دار الافاق الجديدة/الطبعة الثانية/بيروت ، ١٩٨٣.
(١٦) الخصائص/أبو الفتح عثمان – ابن جني/تحقيق محمد علي النجار/دار الشؤون الثقافية العامة بغداد – ١٩٩٠.
(١٧) حاشية الصبان على شرح الإشموني على ألفية أبن مالك ومعه شرح الشواهد للعيني/دار إحياء الكتب العربية/عيسى البابي الحلبي وشركاه.
(١٨) الدراسات اللغوية عند العرب الى نهاية القرن الثالث/محمد حسين آل ياسين. منشورات دار مكتبة الحياة/بيروت.
(١٩) دلائل الاعجاز/عبد القاهر الجرجاني/تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي/مطبعة الفجالة الجديدة – القاهرة/الطبعة الاولى ١٩٦٩م–١٣٨٩هـ.
(٢٠) ذيل الأمالي والنوادر/أبو علي القالي/المكتب التجاري/بيروت.
(٢١) رسائل في النحو واللغة/تحقيق الدكتور مصطفى جواد ويوسف يعقوب مسكوني/بغداد ، ١٩٦٩.
(٢٢) رسالتان في اللغة/الدكتور ابراهيم السامرائي دار الفكر للنشر والتوزيع/عمان – ١٩٨٤.
(٢٣) الرماني النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه – الدكتور مازن المبارك – مطبعة جامعة دمشق ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٣.
(٢٤) سنن ابن ماجة – تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي – دار إحياء الكتب العربية – عيسى البابي الحلبي وشركاه – ١٩٢٥.
(٢٥) سنن أبي داود – تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد – دار إحياء السنة النبوية.

(٢٦) شذرات الذهب في أخبار من ذهب – العماد الحنبلي – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان.
(٢٧) شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك – تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد القاهرة – المكتبة التجارية الكبرى – ١٩٦٤.
(٢٨) شرح الحدود النحوية – عبد الله بن أحمد بن علي الفاكهي – تحقيق الدكتور زكي فهمي الآلوسي – وزارة التعليم العالي والبحث العملي – جامعة بغداد – بيت الحكمة.
(٢٩) شرح شواهد المغني – جلال الدين السيوطي – منشورات دار مكتبة الحياة – لبنان.
(٣٠) شرح الكافية – محمد بن حسن الرضي – المكتب العربي للطباعة والنشر والتوزيع.
(٣١) شرح المفصل – ابن يعيش – ادارة الطباعة المنيرية بمصر.
(٣٢) صحيح مسلم/الإمام مسلم بشرح النووي/تحقيق عبد الله أحمد أبو زينة/كتاب الشعب.
(٣٣) فتح الباري بشرح صحيح الإمام أبي عبدالله محمد بن اسماعيل البخاري/ابن حجر العسقلاني وبهامشه متن الجامع الصحيح للإمام البخاري/الطبعة الأولى بالمطبعة الخيرية/مصر/القاهرة.
(٣٤) فهرست مخطوطات النحو والصرف واللغة والعروض/إعداد الدكتور علي حسين البواب/الطبعة الأولى/١٩٨٧.
(٣٥) الكتاب/سيبويه/تحقيق عبد السلام هارون/عالم الكتب/بيروت.
(٣٦) لسان العرب/ابن منظور/دار لسان العرب/بيروت.
(٣٧) المؤتلف والمختلف/ أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي/تحقيق المستشرق الدكتور (فريتس كرنكو) القاهرة/مكتبة القدسي/١٣٥٤هـ.
(٣٨) المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والايضاح عنها/أبو الفتح عثمان بن جني/تحقيق على الجندي ناصف ، والدكتور عبد الحليم النجار ، والدكتور عبد الفتاح اسماعيل شلبي/القاهرة ، ١٣٨٦هـ.
(٣٩) مسند الإمام أحمد بن حنبل وبهامشه منتخب كنز العمال في سنن الأقوال والافعال ، دار صادر للطباعة والنشر/بيروت.
(٤٠) المصطلح الفلسفي عند العرب/الدكتور عبد الأمير الأعسم (دراسة وتحقيق) منشورات مكتبة الفكر العربي/الطبعة الأولى ١٩٨٥.
(٤١) معاني الحروف/أبو الحسن علي بن عيسى الرماني النحوي/تحقيق عبد الفتاح اسماعيل شلبي/دار نهضة مصر للطباعة والنشر/القاهرة.
(٤٢) معجم الأدباء/ياقوت الحموي/دار المستشرق بيروت ، لبنان.
(٤٣) معجم البلدان/ياقوت الحموي/دار صادر للطباعة والنشر/بيروت ١٩٥٧.
(٤٤) معجم الشعراء/المرزباني/تحقيق عبد الستار أحمد فراج/دار إحياء الكتب العربية/١٩٦٠.
(٤٥) مفتاح العلوم/أبو يعقوب يوسف السكاكي/مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر/الطبعة الأولى/١٩٣٧م.
(٤٦) المقتضب/المبرد/تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة/القاهرة ١٣٨٨ هـ.
(٤٧) نزهة الألباء في طبقات الأدباء/أبو البركات الأنباري/تحقيق الدكتور عطية عامر/بيروت/المطبعة الكاثوليكية ١٩٦٣.
(٤٨) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان/ابن خلكان/تحقيق الدكتور إحسان عباس/دار صادر/بيروت.

خاتم الرمل(*)

– بنية الوجه الآخر –

فرضية الدراسة :

تنطلق دراستنا لرواية الاديب الكبير الاستاذ فؤاد التكرلي من رؤية المدرسة الجذرية (ثيماتك) التي ينتمي اليها الناقد الفرنسي (جان بول فيبير)[1] ونقاد آخرون. ويذهب هؤلاء الى وجود (جذر) يوجه الاعمال الادبية لدى أديب من الأدباء. ويقصد فيبير بالجذر موقفاً (بالمعنى العام لهذه الكلمة) أو حادثاً او تجربة وحيدة او سلسلة من التجارب المتشابهة التي تؤسس وحدة معينة تترك طابعاً لا يمحى على الكاتب. وهي تظهر بوعي او بلا وعي في أثر أو مجموعة من آثار شعرية أو أدبية أو تصويرية.. الخ، أما بصورة رمزية وأما بصورة واضحة[2]. ويقصد بكلمة (رمز) كل بديل تماثلي للموضوع المرموز اليه. فهو يعتقد بوجود جذور شخصية غير قابلة للاختزال أو التبسيط توجه بشيء كثير أو قليل من الإصرار أثر الكاتب ومصيره في الوقت نفسه. ومن ناحية أخرى يعتقد بوجود جذور تقع عبر الاشخاص هي الجذور المشتركة بين أشخاص لا حصر لهم. وأن جميع النصوص التي تعود الى شخص كاتب ما تعبر عن فكرة متسلطة وحيدة أو موضوع أو حادث وحيد . وقد يستثني بعض النصوص التي تعبر عن اهتمامات تتعلق بظروف طارئة .. ويسعى منهجه الى اكتشاف هذا الجذر، أي أن يعثر على القاسم المشترك المتحصن في وعي الكاتب أو لا وعيه. أما كيف يحقق الناقد ذلك؟ فالطريقة بسيطة الى حد ما، فبعد ان يحزر الناقد الفكرة المتسلطة او الثابتة او بعد أن يفترضها يقوم بتأكيد التشابه الذي يمكن أن يوجد بين هذه الفكرة الثابتة وكل نص من النصوص التي يجري فحصها. وهذه المتشابهات يمكن أن تكون بطبيعة الحال متنوعة للغاية، فكل جذر هو في بدايته افتراض ثم يقوم التحليل (التماثلي) للنصوص تدريجاً بتأييده او بأبطاله. ومن أجل العثور على هذا الافتراض يلجأ الى الكاتب، ذكرياته أو أفكاره اذا ترك الكاتب وثائق كافية يمكن أخذها بنظر الاعتبار، ثم يعثر على هذه الأفكار بصورة متشابهة من خلال نصوص متنوعة. وأما أن يمارس التحليل الجذري (الارتدادي) في حالة عدم وجود ذكريات أو أفكار يصرح بها الكاتب بصدق فينطلق من الأثر محاولا الصعود الى الأفكار. وقد أخذ بعض من النقاد على فيبير أنه ينطلق من نظام فكري سابق ويدعي أنه يبدأ بالنصوص

(*) نشر هذا البحث في مجلة (المدى) العدد ٣٧ ، السنة العاشرة (٣) – ٢٠٠٢ ، ص١٨-٣٧. ونشر في مجلة (الأستاذ) كلية التربية – ابن رشد – جامعة بغداد ، العدد ٥١ ، ١٤٢٦ هـ ، ٢٠٠٥ م وكنت قد كتمت في ما نشر في هاتين المجلتين بعض التفسيرات التي تمس النظام السابق لضرورة أمنية، وللإفصاح عما سبق كتمانه نشر للمرة الثالثة مسلسلا في جريدة التآخي في الأعداد : ٥٦٧١ ، ٥٦٧٧ ، ٥٦٨٣، ٥٦٨٩، ٥٦٩٥، ٥٧٠١، في الملحق الثقافي الذي يصدر في يوم الخميس ، ٢٠٠٩.

ذاتها، لكنه في الحقيقة يبدأ بذكرى من ذكريات الكاتب أو من افكاره ثم يفتش في الأثر عما يمكن أن يتلاءم مع هذه التجربة، وهذا المسعى يتكلل بالنجاح أحياناً وبالفشل أحياناً اخرى.

ويفرق فيبير بين الجذر والفكرة الرئيسة، فالفكرة الرئيسة هي كل عنصر لغوي يعود بإلحاح في أثر المؤلف، أي انها ظاهرة تتعلق بمفردات اللغة وهي ظاهرة واضحة وليست خفية. أما الجذر فأنه يختلف عن الفكرة الرئيسة بوصفه لا يكون ظاهرة لغوية الا بصورة ثانوية فقط، وهو يظهر في الأثر بشكل رمزي. فالآثار الكاملة للمؤلف تعبر من خلال عدد لا حصر له من الرموز عن فكرة ثابتة أو (جذر) وحيد. وقد يبحث عن هذا (الجذر) في حادث منسي في طفولة الكاتب، ويبتعد (الجذر) الشخصي عن (العقدة أو المركب) بمعناها في التحليل النفسي الفرويدي، بموجب خاصيته نفسها، فهو يقع خارج المفردات العامة للدوافع والعقد كما تحدث عنها فرويد، فهو مختلف غاية الاختلاف عن هذه العقد، ونحن في دراستنا هذه لا نعمد الى التحليل النفسي لأننا نركز على وعي الكاتب وأفكاره وموقفه الفكري العام الذي يرمز اليه من خلال مفردات فنه القصصي، ولهذا فإننا ننطلق من الرؤية المشتركة لنقاد جذريين آخرين . إضافة الى فيبير . يوصفون بأنهم تقليديون في تحديدهم لمعنى الجذر في العمل الأدبي، إذ ينطلقون في تحديدهم لهذا الجذر من البحث في نصوص كاتب محدد عن (موضوع) عالجه أو فكرة تشغله وتظهر في كتاباته، واستخدمه آخرون معاصرون بمعنى (شبكة منظمة من الأفكار الملحة) لدى الكاتب[٣]، فنحن نؤكد هذه الرؤية المشتركة.

إن دراستنا لرواية (خاتم الرمل) تنطلق إذن من افكار (المدرسة الجذرية) في التحليل الأدبي، وتسعى الى تحديد القواعد الباطنية للعمل الأدبي وعلاقتها بمظاهرها المتجسمة فيها. ونحن ننطلق من أن البنية الكلية للعمل الأدبي تتكون من الترابط المنتظم للمستويات البنيوية التي تؤلفه، ونعيّن مستويين من هذه المستويات: مستوى البنية المعرفية الكامنة، ومستوى البنية الظاهرة، وسنحاول أن نرصد العلاقات التي تنشأ بين البنية النظرية للنص والبنية المتحققة المجسِمة، ونكتنه علاقات التجسيد المتبادلة بين رؤية الأديب التي يصدر عنها العمل القصصي ويجلوها، والبنية القصصية التي تتجلى عبر هذه الرؤية، وتعيين مظاهر التجسيد هذه، تجسيد النص القصصي أو البنية التركيبية له لرؤياها الجوهرية على مستوى الظاهر من خلال الاتجاهات الموضوعية التي تجلت في الرواية، وأشكال البناء الفني لها.

إن دراستنا هذه تسعى الى أن تحل شفرة هذا العمل الأدبي وصولاً الى جوهره المعرفي .

(الوجه الآخر) لفن التكرلي :

ذكر فؤاد التكرلي في حديث له عن تجربته القصصية بأن له هدفاً من الكتابة هو التعبير عن الإنسان مدفوعاً بشعور المسؤولية تجاه هذا الانسان بما يجعل من الأدب رسالة إنسانية رفيعة. وأكد (أن القصصي.. لا يمكن أن يسكت على الظلم والاعوجاج والجريمة. وهو ـ بواسطة فنه الذي يحمل ضمناً متعة ما ـ يحاول أن يجعل مواطنيه يهتمون بذواتهم وبالآخرين[٤].) فهو ملتزم مسؤول إزاء مجتمعه وإزاء فنه وهذا ما تعبر عنه عبارته: (فنه الذي يحمل متعة ما). ويبين أنه يختار من أجل التعبير عن أهدافه الواقع المحلي والشخصية المحلية، ومن أسباب ذلك أنه يعرفهما جيداً [٥]، فهو يتحدث من خلال ما يعرف عما هو عام وإنساني أو يشبه ذلك العام والإنساني، لأن القضايا الإنسانية واحدة، وهذا ما سعت اليه القصة العراقية على يد أوائل الكتاب الذين عاصرهم ممن كان لهم أسلوب فني في كتابة القصة فتميزت لديهم (بصبغتها الاجتماعية وباهتمامها الدائم بمشاكل البشر اليومية[٦].).

والتكرلي من القسم الأعظم من الأدباء والفنانين العراقيين في الخمسينيات الذين وجدوا أنفسهم يتنفسون هواءاً مسموماً مليئاً بالقبح والتخلف والقهر في ظل الاستعمار والحكومات التابعة له، لذا حاولوا التمرد على هذا الواقع والتطلع نحو هموم التغيير والثورة. وكان أغلب كتاب القصة في الخمسينيات يعطي القيمة الاجتماعية للفن أهمية كبرى بسبب انتمائهم فكرياً الى قوى الحركة الوطنية، وكان التكرلي مثلهم يتحسس الواقع الاجتماعي والسياسي آنذاك وينطلق من موقف اجتماعي وسياسي في تقويم ذلك الواقع وإن لم ينغمس في نشاط سياسي واجتماعي مباشر[٧].

وقد شاء بعض من كتاب القصة هؤلاء ومنهم التكرلي، الاّ يعبروا عن موقفهم تعبيراً مباشراً، والاّ ينازلوا منكشفين، بل يلتجئون الى الرمز يطرحون من خلاله قضايا عصرهم ومجتمعاتهم معبرين عن مناهضتهم للسلطات المرتبطة بالاستعمار، التي تفرض أوضاع التخلف والظلم، وتتصدى لمحاولات النهوض. وهكذا دعت الظروف الاجتماعية والسياسية الى إشاعة الرمز في الأدب لدى الأدباء الذين الزموا أنفسهم بأداء رسالة في مجتمعاتهم. وليس هذا ظاهرة تخص أدباً دون غيره، فهو ظاهرة عرفها الأدب العالمي في أوقات الضرورة الملحة، والأمثلة كثيرة ومعروفة في عالم الأدب.

وإضافة الى الدوافع الموضوعية التي تستدعي عدم التصريح في الأدب، فإن التعبير بالرمز في الأدب يأتي من مراعاة الطبيعة الخاصة للأدب وهو من الفن الذي يتجاوز كونه تناولاً مباشراً للحقائق الموضوعية أو تاريخاً أو شرحاً أو تقارير او توجيهات تملى على الناس. لذا يعمد الى الرمز الذي هو إيحاء وإيماء الى تلك الحقائق يوسع من مدى الخيال.

والرمز لدى الأديب الفنان لا يعني تعمداً مكشوفاً لاستخدامه فلا يطفو على السطح، ولا يفرضه فرضاً او يتصنعه ويتكلفه. وهذا كله يتوفر فيما نسميه (الرمزية الفنية الناضجة)، وينعدم في المستوى السطحي والمباشر والسافر منها وهو ما تعكسه بعض قصص كتابنا الأوائل كذي النون أيوب، لذا تسميها بعض الدراسات (الرمزية الساذجة[٨]) لأن ما وراء الأحداث يتلقاه القارئ جاهزاً لا يستوحي قدراته على الكشف والنفاذ في اعماق النص، في حين أن الرمزية الناضجة عمق يتجاوز السطحية والسذاجة. والرمزية بهذا المستوى نتعرف عليها في أدب فؤاد التكرلي. وهو يعمد الى الرمز دائماً حتى نستطيع أن نصفه كما وصفه هو أيضاً بأنه (الوجه الآخر) لفنه الذي يسيطر عليه ويوجه جوانبه الموضوعية وبناءه الظاهر. فهو القيمة المهيمنة على أدبه. وقد سمى الناقد فاضل ثامر هذه القيمة المهيمنة على أدبه (بنية الاخفاق) التي تتجسد على المستوى الخاص بثيمة الاخفاق في هذه السياقات الفاجعة المحبطة لمصائر الشخصيات القصصية[٩]. وهو يراعي البنية الموضوعية الظاهرة في تسميته لبنية الإخفاق، ونحن نراعي البنية الموضوعية الكامنة وراء الظاهر في تسمية (بنية الوجه الآخر) او (فن الوجه الآخر). ويذهب الناقد فاضل ثامر الى أن بنية الاخفاق هذه ذات طابع شخصي وفردي تركز على الأزمات الفردية، ويلحظ غياب البعد الآيديولوجي الواضح والتحليل الاجتماعي في أغلب قصصه لأنه ينطلق من موقف فردي هو الذي يتحكم في رؤيته القصصية كما يقول[١٠]. ورأي الناقد يرجع الى أنه يأخذ أدب التكرلي على ظاهره فلا يستكنه المعاني الرمزية التي تستتر خلفه. ولأن الرمز بيد فنان متمكن، ولأنه ليس مباشرة تكشف عن نفسها بسهولة، لذلك يخفى هذا الوجه فلا يبصره حتى القارئ المتعمق، ولهذا يكتفي الدكتور عبدالإله احمد - الذي أخذ ادبه على ظاهره أيضاً - بتفسير بعض أدبه تفسيراً رمزياً وينص على ذكر بعض العلامات الرمزية في قصصه وهي (البغي) في قصة (بصقة في وجه الحياة)، وهي في تصوره رمز للواقع العراقي[١١]. وكذلك المرأة العراقية في قصة (الغراب) وهي (إفصاح عن موقف فكري معين للتكرلي لم يجرؤ على طرحه بشكل مباشر يمكن ربطه بأحداث سياسية كانت تجري في العراق عند كتابة القاص قصته عام ١٩٦٢[١٢]) وكذلك في قصة (الصمت واللصوص) في العام ١٩٦٨، إذ (استخدم في كتابتها اسلوباً رمزياً على نحو يمكن اعتباره معه نمطاً جديداً في فنه القصصي[١٣]) كما يقول. وقد بدا الرمز في هذه القصة شاحباً باهتاً لدى الناقد فاضل ثامر، ولم يتوقف الدكتور محسن الموسوي أمام الرمز السياسي فيها وعالجها ضمن علاقاتها الحسية المباشرة[١٤]. والحق ان الإسلوب الرمزي الذي اتبعه القاص في هذه القصة ليس نمطاً جديداً لديه، بل سلوك قديم رافق فنه القصصي منذ أطل على الحياة الأدبية، وما على الباحث الا أن ينعم النظر ويتعمق في قراءته إن أراد اكتشاف ما وراءه. ولابد

لمن يريد اكتشاف فنه أن يواكبه ثقافة وهماً وتاريخاً، وعندها يفوز بمعرفة أسراره. ولأن الدكتور عبدالإله أحمد لا يفترض ما نفترضه من اختباء (وجه آخر) يطلبه القاص خلف قناع ظاهر يخدع عما وراءه بسبب مقدرته القصصية، يلوح له أن منطلقات (التكرلي وقيمه الفنية ظلت واحدة منذ أطل على الحياة الأدبية قاصاً متميزاً في أوائل الخمسينيات. ولم تؤثر الأحداث العنيفة الضاجة الدامية التي عصفت بالعراق منذ الحرب العالمية الثانية كثيراً على طبيعة اهتماماته ومضامينه ومنطلقاته الفكرية... حتى ليبدو كأنه يعيش في عالم داخلي ينأى به بعيداً عن هذا الصراع السياسي الملتهب في العهد الملكي، وهذه التمزقات التي أصابت الحركة الوطنية والتي هزت العراق عميقاً بعد ذلك، وظلت اللمحات التي تومئ الى بعض هذه الاحداث في قصصه لمحات شاحبة لا تتفق مع ضخامة هذه الاحداث وأثرها العميق في الحياة العامة[١٥].) ونحن لا نتفق معه في أن القاص كان في عالمه الداخلي بعيداً عن الأحداث العامة وعن الصراع السياسي الملتهب. فقد كان في عالمه الداخلي يفكر على صفحات قصصه بما يصطرع في هذا الواقع ويعبر عنه، ولم يبتعد عنه الا ظاهراً، ذلك أنه لجأ الى الرمز يعبر به عنه ويفسره ويقف منه موقفه، فقد شاء الا يكون تفسيره وموقفه واضحين مباشرين بسبب الاعتبارات التي ذكرناها. وقد اتخذ هذا منهجاً منذ شاء أن يكتب في القصة، وإن كان الباحث في أدبه لا يرى في قصصه مما يشير الى الأحداث ما يتفق مع ضخامتها وأثرها العميق في الحياة العامة. وهذا يرجع ـ كما ذكرنا ـ الى تمكن القاص في فنه، فهو لا يصدم القارئ بهذا الرمز الذي يشير صراحة الى ما وراءه، بل يعرض علينا أحداثاً واقعية لها من واقعيتها وصدقها ما لا يدع القارئ يفكر أن وراءها افكاراً ذهنية مجردة. فهو يسحرنا بأجوائه الواقعية ولا نشعر تحت تأثير سحرها بأن لها وجهاً آخر عميقاً لا نتطلع اليه ونحن ننتشي بروعة سحر ظاهره. وهو يصرح بأنه يجهد في سبيل إكساء أفكاره ثياباً واقعية، فينجح جهده، فلا تطغى أفكاره على فنه. وقد أشار الدكتور علي جواد الطاهر الى إيغاله في إخفاء نفسه مما يستدعي إيغال القارئ في استنباطه[١٦].

ومع أن قصد (الوجه الآخر) في ادبه هو الجامع الذي يوحد أعماله القصصية ويطبعها بهذا الطابع المتميز [١٧] الا أن اختباءه يجعل القارئ ـ وهو مأخوذ بصدق الأحداث الواقعية ـ لا يشعر أن وراءها ما يوحد بينها، ويدفعه الى الاعتقاد بأن كل واحدة منها تقدم عالماً جديداً لا يمت الى غيره بصلة، وهو ما يستدعي من الناقد معالجة جديدة لكل قصة من قصصه. وإذا لاحظ جامعاً يجمعها فهو مما يتصل بالأفكار المباشرة التي تطرحها[١٨]. فالشيء الذي يجمع بين قصصه لدى الدكتور عبدالإله احمد يتصل بالموضوع الاجتماعي والإنساني الذي تعالجه قصصه، وأنه أراد أن ينبه الى خطورة أو أثر هذه النواحي التي يعرضها في

الحياة العامة، وقد لا ينتبه الى ما يكمن وراءها من رؤية سياسية وفلسفية تعبر عن موقف القاص وتفسيره للاحداث التي مرت على المجتمع. وهو يرى أنه اتجه الى الاهتمام (بالقضايا السياسية العامة بعد نكبة حزيران ١٩٦٧، فكتب قصة وثلاث مسرحيات تعالج هذه القضايا، ولا يعني ذلك أنه تخلى عن موقفه الفكري وطبيعة اهتماماته التي كتبها منذ بدء حياته الأدبية[١٩]) والموقف الفكري للقاص وطبيعة اهتماماته هي كما يرى، ما عبرت عنه قصصه بصورة مباشرة. ويرى الناقد فاضل ثامر أن رؤية القاص وموقفه تنكشف من خلال سياق الاحداث أو انحيازه الى موقف الشخصية، وهي رؤية وموقف يتصلان بعالم الشخصية الفردية إذ يجد لديه حرصاً وولعا بها[٢٠]. ويفوت الدارسين الأفاضل أنه يصرح بنفسه بأنه لا يتفق مع مواقف بعض أبطاله وأنه يرفضها ويصطدم بها. فهو يصف موقف محمد جعفر بطل (الوجه الآخر) بأنه جبان ولا أخلاقي[٢١]، وهذا يبطل تفسير من ذهب الى أنه يقلب أفكار البطل كثيراً ليقتنع نفسه والقارئ بها[٢٢]. كما أنه يستنكر التصرفات الجنسية الشاذة التي اهتم أدبه بتناولها، والتي تفهم بأنها تناول جريء يريد القاص أن يتحدى به الأعراف الاخلاقية كما يتصور الدكتور عبدالإله احمد، حتى أن كان على هذا النحو الشنيع الذي يسوغ أن يفكر أب في ابنته، مع أن مثل هذا الحكم لا يستقيم لصاحبه إن لم تسنده معرفة شخصية بالكاتب تتيح له أن يذكر عنه هذا، وهو الذي يقول إنه يفتقد (المعلومات تماماً عن حياته الخاصة التي يحرص على أن لا يكشفها. كما أنه رغم حرصه في الفترة الأخيرة على توضيح نواح في أدبه تعين الدارس على فهمه، لم يتطرق الى هذه الناحية قط. وذلك يعود كما هو واضح الى ما في طرح مواضيع من مثل هذا التنوع على نحو مباشر من خطورة قد تؤدي الى زجه في مشاكل هو في غنى عنها. ومعروف عن فؤاد التكرلي الحذر، وقصصه ذاتها لا تكشف عن هذا التعاطف والتبرير على نحو يدهم القارئ، وإنما هو أمر يمكن تحسسه تحسسا، والتعرف عليه يقتضي تأملاً في هذه القصص... وعمله القصصي - مما وقفنا عليه - الذي تناول هذه العلاقات على نحو فيه الكثير من المباشرة والوضوح وهو نصه (بصقة في وجه الحياة) لم ينشره[٢٣]).

إن تناوله لهذه العلاقات الشاذة في أدبه يفسره هو عندما سئل عن اهتمامه بها بأنه لا يقصدها بنفسها، وإنما جاءت على سبيل الرمز، وأوضح أنه استغلها رمزاً في قصته التي قال إنه يفكر في نشرها وهي (بصقة في وجه الحياة). ثم بين أن غايته من طرح هذه المواضيع إثارة القارئ ليفكر فيما وراءها[٢٤]. لقد كان القاص يستغل هذه العلاقات رمزاً للتعبير عما يريد وهو يحتذي في ذلك التقاليد الفنية التي يحتذيها غيره، وقد تأثر بطرائقهم الفنية، ونذكر لنجيب محفوظ - مفسراً إحدى اشارات قصصه الاجتماعية تفسيراً ايحائياً - قوله: (لقد

كنت استغل الشذوذ الجنسي في ذلك العهد كعلامة من علامات الفساد السياسي في العهد البائد... في السياسة مثلا... كان الشذوذ يصاحب الانحلال خطة خطوة... وكانت مهمتي هي الإحاطة الشاملة بهذا الانحلال وتسجيله[٢٥].) فلم يكن تناول هذه المواضيع في أدبه اهتماماً من القاص بها، ولم يكن يضرب على وتر الجنس ليستغل السذج والمحرومين والمراهقين، كما يدفع عنه الدكتور علي جواد الطاهر[٢٦]، الذي وجد في إلحاحه على الجنس ما يثير الانتباه ويدفع الى الاعتقاد بأنه خيال لا واقع، وقد أثار انتباهه كذلك تناوله للغريب والنادر من الأحداث والموضوعات. وانه يعرضها ليحملها فلسفته وتفكيره، فهي فلسفة أكثر منها قصة، يختار لها الحالات الحادة في الإنسان[٢٧]. ويقوده هذا التشابه في أجواء قصصه وفي شخوصها، والأفكار التي تحملها الشخصيات الى أن للمؤلف في شخوصه حكمة وفي قصصه غاية، وقد تكون أدواته رموزا لا يستطيع حتى القارئ غير الاعتيادي تبينها. ويؤكد أن المؤلف يبين في أحاديثه الخاصة أنه يقصد شيئاً ولكنه لا يتضح حتى للقارئ المتعمق. فالكاتب يبالغ في الإخفاء فيخفى وإن بالغ القارئ في محاولته كشف الخفايا.

لقد ارتضى التكرلي لأدبه ان يعبر عن المعاني العميقة الكامنة وراءه، ولم يفارق هذا المنهج منذ أول عمل ناجح نشره (العيون الخضر)، ومنذ أول عمل ناجح لم ينشره (بصقة في وجه الحياة) وهو سبب الغرابة التي اتصفت بها قصصه، والجواب عن التساؤل الذي أثير حول طبيعتها الخاصة. والتفسير للحيرة التي تلف القارئ بعد انتهائه منها: (لذلك نرى القارئ يقف عند انتهاء قراءته لهذه القصص يتساءل، وماذا بعد ذلك؟ دون أن يجد جواباً لهذا السؤال المعلق سوى هذا الصدى الحزين الذي يضج في أعماقه وهو يرقب نهاية الأبطال الفاجعة التي ينتهون اليها في الأكثر[٢٨].) وينتبه الى أن وراء قصصه ما تقوله لكنه لا يمكنه التعرف اليه بسهولة: (كما أن القارئ لا يستطيع أن يجيب بسهولة عن سؤال ماذا أراد أن يقول فيها[٢٩]؟..).

وقد أعلن التكرلي عن منهجه هذا لمن يريد أن يعرف سر فنه منذ (الوجه الآخر)، فقد صاغ بهاتين الكلمتين القاعدة التي يستند اليها فنه القصصي، ففي هذا الاسم (إلماح الى الفلسفة الكامنة وراء الفن، المنسابة خلاله[٣٠].) فهو يختار الحدث الصغير وربما التافه ظاهراً ويديره ضمن فكرة شاغلة شاملة لما هو أبعد من الحياة في ظاهرها. وتطالعنا الأحداث عراقية، وعراقية صرف، مما شهده الكاتب أو عاناه أو عرض له في سوق او شارع او محكمة، ولكن ابعادها تنفذ الى ما وراء الواقع[٣١]. لقد تمكنت من الكاتب أفكاره، وهي شاغله، وعليها يدير فنه ويتصرف بمادته، ولا يستفز صاحبها من الأحداث الا ما يشي بها. وقد سوغ هذا وصف قصصه بأنها فلسفية، ولك أن تطرح لفظة الفلسفة لضخامتها التي قد تجور على

مفهوم الإبداع الادبي وتستعيض عنها بالفكر، الفكر الذي نفذ الى السر خلال الركام واكتشف الدائم وراء المتغير، ورصد الخالد في اليومي. وهو يترك للقارئ أن يفهم القصة بالقصة نفسها، ويحيل عليها راضياً بما تقول، ولا يريد أن يكون صريحاً ويقول مباشرة ما عنده. إنه كتب وفكر وعلى القارئ أن ينفذ الى الفكرة خلال البناء المحكم، فإن بلغها على وجه من الوجوه فيسره ذلك. ولكن قد يخفى المغزى على القارئ وقد يزداد خفاء لحذر في المؤلف يبعد به عن الإعراب الصريح حتى يقال إن القاص يريد أن يحتفظ بسر أعماله لنفسه وانه قد يقول لمعلق: نعم مجاملة للظروف وهو يريد لا، وقد يقول لا، وهو يريد نعم[٣٢].

إن الرمز هو الظاهرة البارزة في فن التكرلي، ونستطيع أن نحمل عليه ما يبدو في ظاهره خارج نطاقه. بعد أن أصبح بيدنا مفتاح أدبه وهو أنه لا يمكن أن يكتب الا ما يعبر به عن أفكار تستوعب الأحداث الظاهرة، وتفسرها وترمز اليها هذه الأحداث وقد ذكر أنه وجد الرواية أنسب من القصة القصيرة لعرض أفكاره إذ تتيح له فرصة كبيرة للتأمل والتفكير لأنها تعبر عن عالم اوسع من المألوف في الأقاصيص. وفيها من الشخصيات والحوادث المعقدة ما يشد القارئ مدة غير قصيرة. وهي تؤثر في فكر القارئ أكثر من تأثير الاقاصيص لأن هذه ذات تأثير سريع غالباً ما يكون وقتياً. لهذا وجد نفسه محتاجاً الى هذا الشكل القصصي أكثر من غيره ليعبر عن أفكاره ووجهات نظره في الحياة وهذه لديه كثيرة واسعة لما عرف عنه من انغلاقه على ذاته وإطالته التأمل في مناحي الحياة المتشعبة[٣٣].

وقد كتب ثلاث روايات عن مراحل في التاريخ السياسي الحديث، وقد عبر الرمز عن أحداثها. ونود أن نقف هنا وقفة سريعة عند الرمز في روايته الأولى والثانية قبل أن نتحدث عن الرمز في روايته الثالثة (خاتم الرمل) لأن الروايات الثلاث امتداد زمني متصل، كل منها تمثل مرحلة تسبق التي قبلها. والقوى السياسية التي مثلتها شخصيات الرواية الأخيرة تتصل بالقوى أو الشخصيات التي حركت الأحداث في الروايتين السابقتين. وتمثل شخصية المرأة ـ وهي أداة رمزية تقليدية في الأدب ـ في هذه الروايات رمزاً سياسياً بارزاً[٣٤]. ودلالتها الرمزية لديه كما لدى بعض من كتاب القصة العراقيين والعرب وغيرهم. فقد جاءت المرأة لديه كما جاءت (سها) مثلاً في (الرسائل المنسية) لذي النون أيوب رمزاً للبلاد والعقيدة السياسية. فهي في روايته الاولى (الوجه الآخر) رمز لبلاده ولقضيتها الوطنية التي كانت تتعرض لمحنة قاسية في عهد الاستعمار، تمثلها زوجة البطل (محمد جعفر) التي فقدت بصرها في أثناء الولادة، ولكن زوجها بدلاً من أن يأخذ بيدها ويبقى معها في محنتها وعماها ـ وعماها يشير الى حاجتها الى الهداية ـ خذلها بالتخلي عنها وطلاقها. والقاص يشير الى ترك مصير البلاد ـ وهي في حاجة الى من يقودها ويأخذ بيدها ـ ضد المستعمر الأجنبي. وهو تخل عن المنهج

الصحيح الشريف وتفكير في الانغمار في مسالك غير شريفة (تفكيره بأقامة علاقة مع سليمة زوجة المرابي هاشم) مع ان النصرة كانت متوقعة منه قبل غيره لأنه أقرب إليها من غيره. والقاص يشير الى أن فئة المتنورين الذين يمثلهم في الرواية محمد جعفر، والذين يرجون لانقاذ البلاد، لم يفكروا في أن يهبوا النور لبلادهم في ظلمتها الحالكة. وهكذا كان البطل مع زوجته. وقد بيّن لنا القاص من خلال بعض أحداث أخرى في الرواية أنانيته وعدم نصرته لمن يحتاج الى هذه النصرة، وهو يقارن بينه وبين اسماعيل عامل المقهى الذي لم يقره على تصرفه حيال زوجته، والذي كان سينجد المريض الذي خذله البطل لو كان قد التقاه، ليقول إن الطبقات الشعبية غير المتنورة كانت أكثر استعداداً لنجدة البلاد والأخذ بيدها، وأرى أن هذا المعنى يكمن وراء قصته (العيون الخضر) لأنها تؤرخ للمرحلة نفسها. والمرأة المستباحة (البغي) صاحبة العيون الخضر، تمثل الرمز نفسه الذي مثلته زوجة محمد جعفر. فهي رمز للبلاد التي استباحها المستعمرون الطامعون (بعيونها) وكنوزها. وكانت تكره هؤلاء الذين ينتهكون جسدها وحياتها، لكنها أحبت واحداً ممن يرتادونها، وكان يبدو لها من أحاديثه معها أنه يعطف عليها أو لعله يحبها ويفكر باخلاص في مصلحتها ولا يرضى لها الحال التي هي فيه، ولم يفكر باستغلالها وإذلالها. وعندما أرادته (ولم تكن تهوى سواه) ليتزوجها ويخلصها من واقعها، وهو الذي يعرف داءها ودواءها، لم يأتها وما حصل اللقاء. فهو يمثل الفئة المثقفة التي كانت تفهم الحال وتحسن تشخيص العلة وبيدها الدواء الناجع ولكنها لا تقدم على الفعل. وهذا التصرف ومثله لدى شخصيات التكرلي دفع الدكتور علي جواد الظاهر الى أن يتساءل عن غرابة هذا التصرف، ففي حين يمكنها أن تتصرف تصرفاً معيناً تفعل غيره، فهي شخصيات غير اعتيادية، والقاص ينتقي مواطن الغرابة في الحوادث والشخصيات أبداً[٣٥]. وينبه الى أن وراء (الوجه الآخر) أفكارا وفلسفة، وأنها (تدخل في القصة الفلسفية أكثر مما تدخل في القصة النفسية. وإن كان المؤلف من القدرة بحيث جعل للفلسفة نفساً وللفكر ارتعاشاً[٣٦]) وهو يترك للقارئ اكتشاف ما وراءها من فكر وفلسفة. ويذكر أنها تعبر عن مرحلة تسبق ثورة تموز ١٩٥٨، ويصف التكرلي بأنه فنان مفكر[٣٧].

وأرى استكمالاً للتفسير الرمزي لقصة (العيون الخضر) أن القاص يشير بأصل البطلة (من إيران) الى العلاقة والإرتباط التاريخي بين العراق وايران.

أما الرواية الثانية (الرجع البعيد) التي تصف مرحلة أخرى هي مرحلة الحكم الجمهوري بعد ثورة ١٤ تموز ، ١٩٥٨[٣٨] ، وفيها تتعدد المواقف تجاه البلاد والقضية الوطنية التي مثلتها (منيرة) في الرواية.

فمدحت يمثل شخصية عبدالكريم قاسم أو القوى الوطنية التي استطاعت أن تصل الى حكم البلاد (زواجه من منيرة) وأن يحقق أحلاماً طالما صبا اليها. ولكنه قسا عليها ، قسا على القوى الوطنية ولم يبد استعداداً لتفهمها ومحاورتها وهي التي آمنت به وعولت على ثقتها فيه ومحبته لها ، خصوصاً أن سبب صده عنها أو موطن خلافه معها هو من حيث الأذية التي لحقتها من القوى المعادية التي مثلها في الرواية (عدنان) ، وهو من بقايا طبقة الاقطاعيين الذين حاربهم الحكم الوطني وهم أذناب الاستعمار المرتبطين به الذين أضمروا للحكم الوطني العداء وبيتوا له أمراً ودبروا للقضاء عليه. ويمثل عدنان هذه القوى التي ارتكبت جريمة بشعة في حق البلاد والقوى الوطنية. ولانرى في اعتدائه على خالته (منيرة) ميلاً من القاص الى الكتابة عن هذه العلاقات الشاذة التي لاحظها من كتب عن أدبه ، فقد كانت رمزاً في فنه القصصي يستغلها كما استغلها غيره ليدل على همجية هذه القوى وجرأتها على انتهاك الحرمات وبشاعتها. ولعل للاسم (عدنان) دلالة على الهوية السياسية التي تمثلها هذه القوى ، إذا كانت تدعو الى القومية العربية.

ومن القوى التي كانت تتمنى زوال الحكم الوطني (إذ الرواية تربط الأحداث بهذا الزمن) حسين الذي كان في سكر دائم ، ولم يكن له أي دور في الحياة حتى تجاه أقرب الناس اليه – زوجته وأولاده – والذي كان يعيش في حياة أقرب الى الحيوانية. ولكن هذا الشخص أو هذه القوى انتعشت بعد سباتها بالقضاء على الحكم الوطني وقررت أن تصحو بعد سكرها وانسلاخها عن الحياة لتزج بنفسها في الأحداث بعد أن كانت عاجزة عن المواجهة ، وكانت تلتقي مع عدنان – القوى المدبرة – في أوكار الظلام (حانات الليل).

لم يتفهم مدحت المثالي المتكمن المتنور فتاة أحلامه التي نالها والتي وجدته أنسب الجميع لها من بين كل من هفت نفوسهم اليها فجفاها وابتعد عنها. ولكنه في خلوته الى نفسه – وقد أدرك تقصيره تجاهها – يقرر العودة اليها والاعتذار منها على عدم تفهمه لها وصده عنها. وهذا يعبر عن تفسيرات تشير الى أنه كان هناك تفكير من الحكم الوطني آنذاك بالتقارب مع القوى الوطنية التي اختلف معها بعد اتفاق ، ورغبة في نبذ الخلاف وتجاوز ما كان. ولكن انتباه القوى الأخرى لعلائم هذا التقارب ولبوادر هذه الرغبة ، وخوفها من هذا التقارب حتى لو لم تر بوادره لأنها هي التي عملت على بذر أسباب الخلاف والفرقة عجل في سعيها الى الإطاحة بهذا الحكم وكان أن انتهى مدحت في يوم ١٤ رمضان وهو يقطع الطريق الى حبيبته وزوجته منيرة. وكانت هنالك عبارات تدور على ألسنة بعض شخصيات الرواية تشير الى دأب أعداء الحكم القائم – داخليين وخارجيين – على العمل للإطاحة به في أسرع وقت ممكن فنسمع من أحدهم أن ساعاته محسوبة عليه. وقد أراد التكرلي من ربط الرواية

بهذا الزمن التنبيه الى أنها لاتؤرخ له بهذه الأحداث الواقعية اليومية المباشرة إنما بالأحداث السياسية التي تشير اليها رموز الرواية.

ويبقى بعد هذه النهاية المحزنة لمدحت بطل الرواية أخوه (عبدالكريم) ممثلاً للقوى الوطنية بعده التي يمثلها بطل رواية (خاتم الرمل) فهو امتداد له. ويلاحظ دلالة الاسم على القوى الوطنية ، ثم قرابته من مدحت وكونه أخاه ومحبته مثله لمنيرة وتمنيه للزواج منها ولكنه شخصية سلبية لا يمتلك إرادة (مدحت) بطل الرواية وقدرته على الفعل ، لهذا لم يفز مثله بمنيرة التي طعنت في آمالها وخربت حياتها وغام مستقبلها ولم يبق معها خاطباً ودها بعد موت مدحت الا عبدالكريم ، وهي لا تؤمن بقوته وتلمس ضعفه وتردده ومن هنا كان حزنها ويأسها. وهكذا تنتهي المرحلة الثانية من مراحل التاريخ السياسي للعراق وتبدأ المرحلة الثالثة التي تؤرخ لها أو تتحدث عنها روايته (خاتم الرمل) وهي محاولته الثالثة في عالم الرواية وقد صدرت عن دار الآداب في العام ١٩٩٥. وظاهر الرواية يحكي قصة المهندس الشاب هاشم الذي يعيش مع أبيه وعمته، وقد فقد أمه وهو في سن العاشرة تقريباً بسبب عراك مع أبيه لذا حمله المسؤولية عن وفاة أمه. وقد اثرت هذه الحادثة في حياته وسلوكه، ولهذا نجده متحفظاً في التعامل معه ومتوتراً في علاقته به ولا يستجيب لتحسين هذه العلاقة. وهناك خاله (رؤوف) المسن الذي كان ضابطاً في الجيش العثماني والذي ينوي الدخول الى دار العجزة لأنه ليس له من يخدمه. والرواية تركز على حادثتين في حياة البطل، الأولى في الطفولة وهي حادثة وفاة أمه. والثانية بعد أن أصبح شاباً يحمل شهادة في الهندسة كما أرادت له أمه، وهي حادثة زواجه، إذ يغيب عن حفل الزواج بعد حضور أقارب العروسين وأصدقائهما، فكانت صدمة للجميع لا سيما العروس وأهلها. ومع هذا لم يحاول تقديم تبرير معقول لما فعله، ولم يعمد الى إنهاء علاقته بها، كما لم يصلح الموقف فيبادر الى الاعتذار وإتمام الزواج، فبقيت الفتاة معلقة. ولذا تحاول ابنة عمها أن تقنعه بطلاقها لأن هناك من يطلبها، وهذا قادر على إيذائه إن لم يفعل. ويتحقق كلامها إذ كان هناك من يلاحقه وينوي إزاحته. وتنتهي الرواية وأحدهم يصوب مسدساً اليه ويهم بقتله.

ظاهر أحداث الرواية لا يقنعنا بأنها رواية (أحداث) تهتم بأن تقدم أحداثاً مشوقة، تتشابك وتتعقد فتشد القارئ، فماذا في مشروع زواج لا يتم، وموت امرأة في عراك مع زوجها؟... وإذا قلنا إنها رواية نفسية تهتم بتحليل سلوك الشخصيات، وهذه تستطيع أن تؤدي ذلك ليس من خلال تقديم ما يثير ويشد القارئ من الحوادث، وإنما من خلال التركيز على الدوافع النفسية حتى لو جاءت من خلال أحداث بسيطة، فإن الرواية تعجز القارئ ـ بغرابة تصرف شخصياتها وأحداثها ـ عن التحليل النفسي الذي يستند الى تفسير صحيح. وهي تعمد الى إشعاره بهذه

الغرابة، وتعمد الى سد باب التفسير النفسي لكي تصرف القارئ الى التفسير الرمزي وتنبهه الى (الوجه الآخر) لما يلوح من ظاهر الأحداث، الى المعاني المقصودة، الكامنة وراء ظاهرها. وهي علة ما تتصف به من غرابة وشذوذ إذ وجهت البنية الموضوعية والفنية توجيهاً خاصاً وطبعتهما بطابعها.

في هذه الرواية تستخدم كل عناصرها استخداماً رمزياً. ومن خلالها يطرح القاص رؤيته السياسية للاحداث المعاصرة، وفيها يستعرض القوى السياسية التي تواجه هذه الأحداث. فبطل الرواية (هاشم السليم) يمثل بعض أجنحة القوى الوطنية، ولعل في تمثيل هذه القوى ببطل الرواية إشارة الى انها القوى الرئيسة في ساحة الأحداث. وهو يحمل صفات (عبدالكريم) في (الرجع البعيد) وأنه امتداد له كما قلنا. وهو يمت بصلة الى بطل (العيون الخضر) ويمت بشيء منها الى (محمد جعفر) بطل (الوجه الآخر). ومن صفاته التي تذكرها الرواية: التردد والضعف، فهو لا يتخذ قراراً وينفذه، لا يرغب في الحركة والعمل، ساكن عاجز متكاسل، يضعف عن المواجهة. يعرف أن التفوق الذاتي لا يبرهن عليه سوى العمل لكنه لا يسعى الى المبادرة. إيمانه ثابت لكن بدون أن ينعكس في التصرف. يرى صعوبة في التنفيذ، يخطط لآماله لكنه لا ينفذ. افكاره جيدة لكنها غير قابلة للتنفيذ، لا تلائم الظروف. يعتقد أن لديه افكاراً للتغيير وقدرة على العمل الا أن اعتقاده لا يتجلى على مستوى العمل. كل الناس تصل الى غاياتها الا هو لانفصال بين إيمانه وتصرفه. وإن تناقض الاسم الذي منحه له القاص يحمل تناقضه في الفكر والعمل. يعتريه الشك ولا ينسجم مع العالم، وانه يرغب في الوحدة. شاعري يشغف بالشعر والفلسفة. غير واقعي لا يحس بالمحنة وبالخطر، لا يمتلك الحكنة التي تقتضي الاحتياط. مثالي لا يندمج بالحياة، قليل الخبرة بها. له فكر سام ومشدود الى آراء عالية نقية، لكنه لا يقدر الظروف تقديراً صحيحاً. يعيش في فكره لا في واقعه. مثالي لا يعد للصراع عدته. يهمه اكتماله في الفكر. لا يبالي بالخطر. لا يتكلم بمنطق من يبرر الهزيمة، يردد أفكاراً مثالية: لا طريق وسطاً.. طريق صعود او هبوط. يتحدث عن الأمل. يخطئ في اختيار الطريقة ويخطئ في اختيار الناس. يعيش قلقه واسئلته. له حماسته وقدرته الذهنية. يفكر بعمق بأفكار فلسفية، يقلب الأمور. يحس بالتفوق ويدرك امكاناته الذهنية. التجربة التي مر بها والتي اغتسل بمياهها ترسم فيه ملامح انسان جديد. افكاره ليست لزمانها. مأخوذ بالهم لا يحس بالراحة. يحس بالإرهاق وبالقلق، لا ينام. سوداوي وقد يكون غامضاً في رأي الآخرين. سمته الحزن والسكون وقد يحس بالعبث وبالضياع فيتمنى الموت أحياناً.

إن البطل بهذه الأوصاف يمثل القوى الوطنية التي ليس لها القدرة على الفعل بسبب طبيعة تكوينها الذي يسهم فيه انتماؤها الاجتماعي، وعقدة فشل تاريخية تعزز شعورها بالعجز، تشير اليها حادثة وفاة أمه بسبب ضعفها المتأصل في طبيعتها.

أما ما تدور حوله الافكار التي تشغل بال هذه القوى الوطنية، فتمثله في الرواية (آمال). ويدل اسمها على أنها آمال وأحلام هذه القوى، وأنها تسعى للارتباط بآمالها، أي تحقيق تلك الآمال الى واقع. ولكن هذه القوى وبسبب ضعفها وترددها وعدم انسجام تفكيرها مع الواقع وعدم تقديرها الحسن للظروف، وعدم مواتاة الظروف لها، تخذل آمالها في الوقت الذي كان مقدراً لها فيه أن تتوج الأمل باللقاء والاقتران الذي لا ينفصل. فقد هيأ البطل لهذا الحلم، وبنى له ولآمال بيتاً (الرواية، ص١٠٠-١٠١). ولكنه يخيب ظن (آماله) وينسحب متوارياً عن العيون، ويستحيل خاتم الزواج الى خاتم من رمل.

ونلاحظ أن آمال لا تظهر في الرواية الا بنحو محدود، ومن خلال تفكير البطل عندما يستذكر بداية تعرفه عليها(ص١٥)، لأنها لا تعيش الا في فكره، وإن التقت به فحينما كان غائباً عن الوعي في المستشفى (ص١٤٤). فلا علاقة للبطل بها الا من بعيد. وهذا يفيد بعدها عنه وعدم لقائه بها، فقد ظلت غائبة عن الأحداث، ولا يتعامل معها الا من خلال سلمى قريبتها (ابنة عمها) التي تتصل به لتحديد علاقته بها او لإنهاء علاقته بها. فسلمى تمثل آمال، نائبة عنها، أي ان البطل لا علاقة له بآمال الا من خلال (القطيعة) بها التي تسعى اليها سلمى. وهي تسعى للقائه لمصلحته ومصلحة آمال (ص٦١)، تسأله: لم تجشم من العناء في الوقت والجهد والمال من أجل الزواج بآمال. وما سر خذلانه لها وتنكره في اللحظة التي كان يتمناها (ص٦٧). وتخبره أن هناك شخصاً يمتلك نفوذاً واسعاً يريد آمال (كناية عن القوى التي تسعى الى ازاحته ومنعه من تحقيق آماله الى واقع) لكنه هو العقبة. وهذا الشخص قادر على إيذائه إن لم يتخل عنها. ثم إن سلمى تقدر قوة هذا الشخص، تعرف قدرة القوى البديلة، وتشفق عليه منها لأنها لا تريد إيذاءه، بل تريد مصلحته وتجنبه الاذى(ص٧٣)، وهو يشير الى موقف سلمى المتعاطف معه، فهي (صريحة، مستقيمة، وتحترمه.)(ص١٢٥) لكنها تخبره بأن الواقع والأساس التاريخي يهم بتجاوزه (ص٧٢).

ونلاحظ كذلك عدم ظهور آمال مع سلمى، فحين تم الاتفاق على أن تلتقيه هي وآمال، لم تأت آمال في موعد اللقاء (ص١١٥)، لأن سلمى هي الوجه الآخر لآمال، هي آمال نفسها، ولكنها وهي تروم انهاء العلاقة والتفاوض معه، فهي لا تلتقي به الا لغرض فك ارتباطها به. وهو يصف سلمى بأن لها قدرة على النفاذ الى داخل الأشياء (ص١١٩). وهي تريد نقطة التقاء أو اختلاف وفراق(ص١٢٠). وكانت أكثر منه استجابة للحوار، ولكنه يرفض ذلك ولا

يحدد موقفه(ص١٣٢). وانها تتوقع او تنتظر منه مبادرة تغفر لتهاونه القديم (ص١٢٤)، ولكنها لا تؤمل فيه خيراً وإن كانت تأنس اليه (ص٧٤). وأخيراً صممت على إتمام الطلاق إذ لم تجد فائدة منه (ص١٢٦. ١٢٧)، لأنه يتذرع بالصبر (ص١٢٩).

أما أم البطل (سناء) فهي رمز له دلالته. ولعل قرن اسم أمه بها كلما ذكرها يريد منه القاص أن ينبه القارئ على أنها رمز لا حقيقة، فهو يستعمل طريقة كطريقة (التغريب) في (المسرح الملحمي) التي ينبه بها المشاهد على أنه لا يرى واقعاً، وأن عليه أن يعمل ذهنه ويفكر فيما وراء الحقيقة المعروضة أمامه. فالبطل يذكر اسم أمه حين يذكرها لخاله(ص١٥)، يقول له: أمي سناء. وكأن خاله لا يعرف أن أمه سناء. وحين يكلم نفسه (ص١٥٣،١٠٣). وهو يذكرها باسمها حتى حين يكلمها (ص٢٧). فهي رمز له دلالته . كما قلنا . ويفصح بهذه الدلالة اسمها، فهي تمثل المثل العليا التي منها يستقي. وهو يصفها بأنها السراط المستقيم الذي لا ينحرف (ص٦). وهي النقاء المطلق (ص١٠٣) يتجلى في (وجهها الرائع الصفاء) (ص٢٢). ويذكرها بأنها السماوية (ص٣٤). وأنها (بالغة الرقة واللطف والضعف والاستكانة والتعاطف والانهيار.)(ص٢٠). هي رمز للأفكار التي تسيطر عليه ولا تريد أن تتركه لغيرها (ص٥٩). أرادت أن يكون مثل أبيها، وقد خططت لتنشئته مثلما تريد (ص٦٠). وهي ميتة (أي ماضية) لكنها تعيش في داخله وهو امتداد لها، فهي تمثل الأفكار التي يمثلها ولكن في مرحلة ماضية. هو امتدادها الحاضر، وهي جذوره الماضية التي قضى عليها ضعفها، كما سيقضي عليه ضعفه في عمرها نفسه ومصيرها نفسه. وهو في نظر خاله وسلمى كذلك امتداد لأمه (ص٩٢)، فإنها قد تملكته(ص١٣٦). وهي في نظر خاله ضعيفة الإرداة لا قدرة لها على التحمل (ص٨٧، ٩١) وقد عانى هو (أي خاله) ووالدها من ضعفها، ولولا استمرارها في من يمثلها في الحاضر (في البطل) لما عاشت (ص٨٨). ولم تكن منسجمة مع أبيه، لا تلتقي به، ثم أنه قضى عليها في نظره، ولذلك هو يكره أباه لأنه سبب موتها (ص٣٤،٣٠) ويعتقد أن أباه يكرهه كما يكره أمه (ص٨٧،٤٩).

أما خاله رؤوف ، فهو الجانب الآخر للأفكار المثالية التي تمثلها أمه، فهو أخوها، وهو مثلها، لكن فيه اختلافاً عنها. إنه يمثل نموذجاً آخر للقوى الوطنية التي تواجه الأحداث التي يعرضها القاص. يصفه بأنه جاوز الثمانين سنة ١٩٧٦. والعمر له دلالة هنا، إذ يشير الى عمر هذه القوى الناهضة التي أرادت الخروج بالأوضاع عما كانت عليه في عهود الظلمة والتخلف والركود. هو ضابط في الجيش العثماني ، يكتب اشعاراً حماسية تناهض السلطان حتى اخاف السلطان. وكان شعلة لا تنطفئ (ص١٨،١٤). عضو في جمعية سرية، سجن وتعرض للقتل، لكنه منتبه واع لا يغفل فأنقذ نفسه (ص١٥)، إشارة الى أن هذه القوى لم يطح

بها الحكم العثماني وإنما هي التي أطاحت به، لكن دوره الآن انتهى ويريد الدخول الى دار العجزة، اشعارا بأنتهاء مرحلته وتاثير الأفكار التي يمثلها (ص١٧)، إذ أن العالم لم يعد يطيقه (ص٤٧). كانت أمه تعرض عليه أموالاً يرفضها. كانت أمه غنية وهو ليس كذلك، إشارة الى نسبته الى القوى والافكار الشعبية. أما البطل وأمه فجذورهما بورجوازية، وبقي ممثلاً لهذه البرجوازية بالثروة التي تركتها له والتي مكنته من أن يشتري بها حصصاً من أسهم الشركة التي يعمل فيها. ويمثلها بمهنته (مهندس)، ويمثلها من خلال مهنة أبيه. أما خاله فهو جانب آخر لهذه الافكار المثالية والقوى الوطنية التي تمت الى الطبقات الشعبية (ص١٣١،٢٤)، محترم، يحبه الجميع، والمارة يحيونه باحترام(ص٥٠). لا يعيش من معونة أحد (ص٤٧). تسخر منه الدنيا فيجيبها على سخريتها بسخرية (ص٥٦)، لكنه قد يبدو للبطل غامضاً (ص٥٠).

ولأنه يمثل الأفكار المستقيمة لدى الطبقات الشعبية، لذا فهو يختلف عنه وعن أمه وقد يدينهما من خلال نظرته الصائبة ولا يرضى عنهما. وله موقف منهما كموقف اسماعيل عامل المقهى من محمد جعفر في (الوجه الآخر). ولذلك قد نجده يتبرم بخاله، وهذا يشير الى عدم انسجامهما وعدم رضى أحدهما عن الاخر (ص٨٩)، إذ أن خاله يذكر أمه بما لا يرضيه(ص٩١). وهو لا يدين زوجها (أباه) بموت أمه لأن ضعفها هو سبب موتها في نظره، لذلك لا يرضى على ما يبدر منه من عدم احترام لأبيه ويعاتبه على موقفه منه (ص٤٩،٤٨،١٧) ويرى أن فيه من أمه، من ضعفها ورقتها وبعدها عن الواقع (ص٩٢) أو عن المسار الدنيوي. لذلك يترك البطل خاله ويراه متحجراً (ص١١٢). ويقرر فراقه (ص١٥٢،١٠٦). وهو ينظر الى ابن اخته بأنه يخطئ في الطريقة واختيار الأشخاص. ويقومه بدقة ويعرف نواقصه (ص٥٧). ونلاحظ اقتران سلمى بخاله، فنظرتهما اليه واحدة، وهي تستند الى معلومات خاله عنه، ونرى أن خاله يفهمه أكثر الجميع (ص١٢١،١١٨) لأنه ضمير الناس البسطاء. ويصدر خاله في رأيه فيه وموقفه منه من نظرته العامة الى الناس، فهو لا يحب الضعفاء، وهؤلاء هم القائمون في نهاية الطرف الاقصى للضعف والقوة: المستكين والطاغية، فهذا الأخير ضعيف عنده إنسانياً لأنه يخاف باستمرار فيتحول الى طاغية. وهناك المخاتلون في ضعفهم، ضعفاء يخفون ضعفهم بطريقة او بأخرى، يستعملون طرقاً ملتوية للظهور بمظاهر أخرى (ص٨٥). وأخيراً نعرف عن خاله أنه في المستشفى وهذا يشير الى قرب انتهاء ما يمثله من أفكار.

أما الأب وهو لدى غير التكرلي رمز لمن يتولى الأمر والمسؤولية[٣٩] فهو كذلك لديه. كان البطل وأمه في خصام معه لأنهما يختلفان معه. كان يكره أباه وكلماته لأنه سبب وفاة أمه

(ص٤٩، ٣٤، ٣٠). وهو تفسير لم يرض خاله الذي يرى ـ كما قلنا ـ أن ضعف أمه هو السبب في ما حدث. كان أبوه في رأيه يمثل الوحشية في حين كانت أمه تمثل (السماوية). وهو يصف أباه بأنه مجمع سفالات بشرية لا تجتمع في أحد (ص٣٤). ويحس أبوه أنه يكرهه ويستعجل موته (ص٢٨) ويقول إنه ألحق الأذى باسمه وسمعته(ص٤٨) فقد ألحق به فضيحة وأن الناس تحاكمه هو بها (ص٢٧) في حين أنه لم يرض عن تصرف ابنه.

هناك ترميز للأشياء: المطر والظلام إشارة الى ظلمة الأوضاع والأجواء. والسيارة وحديثه الذهني فيها إشارة الى معايشته للأحداث في خلال تلك الأجواء المظلمة. وترميز للمكان والزمان وإشارته الى عمره وعمر أمه وخاله (ص٥٣) يريد منها التأكيد أن الأحداث التي يعبر عنها بالرمز تنتمي الى تلك المرحلة. وتحديده الزمن في الرواية يريد منه التنبيه الى أنه يتحدث عن أحداث هذا الزمان. أما نهاية الرواية ومحاولة تصفيته من قبل هذه القوى (السيارة السوداء التي كانت تتبعه في الظلام) التي حذرته سلمى منها فهو إشارة الى انتهاء دوره وتجاوزه على يد هذه القوى التي تسلمت مقاليد الأمور وهذا ما نستطيع الحديث عنه من المعاني الرمزية للرواية التي تعبر عن رؤيته السياسية.

البنية الموضوعية:

الاتجاهات الموضوعية للرواية:

(١) الواقعية

قلنا إن المعاني الرمزية في أعمال التكرلي هي (الوجه الآخر) الذي يستره وجهها الظاهر، وهي التي توجه فن التكرلي بمستوييه: الموضوعي والفني البنائي. ويتجلى المستوى الموضوعي في الرواية في اتجاهات اخرى غير الاتجاه الرمزي أهمها الاتجاه الواقعي الذي يغلب على الاتجاهات الأخرى التي تلوح في أدبه. فالواقعية هي الاتجاه البارز أو الظاهر في أدب التكرلي، وقد اختاره ليعبر به عن موضوعاته التي تفصح عن رؤيته العامة وهي ما طبع كل أدبه، ومنه رواية (خاتم الرمل)، فلقد حدد لأدبه أن يعبر من خلال الواقع المحلي والبيئة المحلية والشخصيات والأحداث الواقعية. وقد تأثر الإتجاه الواقعي في الرواية بمفتاح فنه، (الوجه الآخر) لفنه الذي يرسم كل خطواته، والذي قلقل كل شيء في قصصه ولم يدعه يركن الى طبيعته. ثم قلقل القارئ ـ إذ لم يستطع أن يركن الى الطبيعة الظاهرة ـ وأثاره ليدفعه الى التساؤل، وليهتدي الى السر وهو ما يقبع خلف الظاهر.

لقد قلنا إن القاص شاء ألا يكون صريحاً في التعبير عن آرائه وموقفه، وشاء أن يعبر من خلال البيئة المحلية والأحداث الواقعية. ولابد ان تتأثر واقعيته بهذا النهج الذي ارتضاه لأدبه،

فقد وجهها هذا النهج الى أن لا تكون نقلاً حرفياً للواقع بل واقعية تختار ما يناسب الافكار التي يريد الدعوة اليها. وقد دعا في كتابته الى هذه الواقعية التي وجدها تناسب الفن الذي لا يكتفي بالنقل الصادق للواقع .

وإذا أردنا ان نعود الى تاريخ القصة الواقعية في الأدب العراقي، فإن من كتب في تاريخها يحدد قيام الحرب العالمية الثانية ونهايتها . وهي المرحلة التي أطل فيها التكرلي على عالم القصة . تأريخاً لازدهارها[٤٠]. ولم تكن القصة العراقية تخلو من جذور الواقعية قبل الحرب الثانية، ولكن هذا الاتجاه اصبح أكثر ظهوراً فيها، واصبحت هي اكثر وعياً بالطبيعة الفنية للقصة، فأهتمت بابراز الشخصية العراقية وتصوير البيئة العراقية، وعبرت عن مشاكل الناس وتطلعاتهم كما اهتمت بتصوير آثار الاستعمار في فساد الحكم واستغلال النفوذ وسوء التوزيع[٤١]. ومضت تستقي مادتها وموضوعها من حياة الشعب العامة وتتناول قضايا المجتمع العراقي ومظاهر البؤس والفاقة التي ترزح تحتها طبقات الشعب الفقيرة[٤٢]. وقد جاءت القصة الواقعية (من نتاج مكافحين سياسيين اعتبروها مجرد أداة من أدوات الكفاح السياسي[٤٣]).

وكان دعاة الواقعية يلتقون في الاعتقاد بأن الأدب (الذي لا يستهدف بكل ألوانه إنهاض المجتمع ودفعه صعدا في مدارج الرقي هو قشور وزخارف لا طائل تحتها، بل هو عرض فان لا يقاوي الزمن[٤٤].) ومن هنا جاء مفهوم الالتزام في الأدب لديهم فالأدب ميدان للنضال الاجتماعي والسياسي. والكاتب يعمل ليس للكتابة نفسها وإنما يجعل منها وسيلة لغاية نضالية يرى ان مراعاتها هي ما يهم الكاتب، وليس عليه بعدها أن يراعي الأساليب الفنية التي استوعبها[٤٥]. وكان هذا الكلام ومثله يردده بعض الكتاب الواقعيين ممن كان يخضع لمفاهيم سياسية وحزبية استعبدته وحددت وجهة نظره ووسمت فنه بسمات معينة. وهو ما نجده لدى بعض رواد القصة الواقعية كذي النون أيوب، وهذا ما دعا الى تسمية واقعيته بالواقعية السياسية الساذجة[٤٦]. لكن آخرين كانوا يدعون الى واقعية ادبية فنية غير متزمتة (تهتم بالشكل الأدبي على قدر اهتمامها بمحتواه وموضوعه، ذلك لأنها ترى أن الشكل لا ينفصل عن المحتوى، فكل منهما مؤثر في الآخر ومتأثر به. وانه لا يكتمل جمال الفن الأدبي ولا تؤدى رسالته الاجتماعية الا اذا تناسب جمال الشكل وقيمة المحتوى والموضوع تناسباً طردياً ايجابياً[٤٧].).

وقد حدد التكرلي موقفه من كل ما كان يطرح من آراء تتعلق بالأدب وبالقصة ومهمة الأديب فيما يتصل بفنه وما يؤديه من رسالة اجتماعية وإنسانية منطلقاً من وجهة نظره الخاصة في الأدب والحياة والتي حددت نهجه في القصة. وقد أخذ على نفسه أن لا ينهض

بأعباء ما تمليه عليه مسؤوليته الاجتماعية فقط، وينسى أنه يباشر هذه المسؤولية من خلال الأدب، وهو من الفن، والفنان غير السياسي والواعظ، ومن هنا وجدناه يؤكد أن للقصة وسائلها الفنية، ولا يمكن أن تنسب الى الفن بالتزامها بموضوعات هادفة، ويحل المشاكل التاريخية فقط، والفن هو الجانب المهم في الأدب وإلا تحول الاديب الى داعية ومرشد، وأخذ على كتاب القصة أنهم يبخسونه حقه لصالح الدعوة للأفكار[٤٨]. فمهمة الفنان تختلف عن مهمة الفيلسوف أو المؤرخ، وليس هو مطالباً بأن يؤدي وظيفة هؤلاء. فالتكرلي يرفض هذه (العقائدية) المتزمتة التي تضيق نظرة الأديب. وقد جمد العقائديون انفسهم في نطاق النماذج الواقعية التي رأوها تحمل المواصفات الفكرية التي ارتسمت في اذهانهم، وراحوا يقلدونها دون الحرص على السمات الفنية العالية التي تطبعها، وهذا نهج سار عليه كثير من كتاب القصة في العراق، يراه التكرلي ليس صحيحاً. وسبب ذلك أن الكتابة عن الواقع لا تعني عنده نقل الواقع إنما عرضه فنياً، وهذا يلزم الكاتب بأن لا تكون كل الحوادث الواقعية عنده صالحة لأن يصنع منها اعمالاً فنية[٤٩]. فلم يكن الواقع في أدب التكرلي ينقل كما هو، بل كان يختار منه، وقد يتجاوز الواقع، وهذا يعرضه للوم بعض النقاد وهم (هؤلاء الموغلون في الواقعية، والذين يريدون من القصة أن تكون سجلاً لما يقع في الأغلب وليس في البعض والندري)[٥٠].

ونفهم من هذا أن الواقعية عند التكرلي تميزت من واقعية غيره بسبب مراعاته الطبيعة الخاصة للأدب التي تحتم على الأديب أن لا ينقل الحياة كما هي لكي لا يكتب تاريخا. كذلك بسبب النهج الذي ارتضاه لأدبه وهو التعبير بالرمز وهذا يقتضي أن يختار من الواقع ما يعبر عن معانيه الرمزية، لهذا كان من مذهبه أن لا يأخذ الأحداث التي تجري معقولة طبيعية، وإلا فالمعقول لمن يريد أن يتحدث عن تاريخ بلاده، أن يسجل ما يجري في الأعم والأغلب. ولكن هذا المعقول لا يناسب من يريدها قصة تتضمن فلسفة وأفكاراً، ففي ذهن القاص أفكار وفلسفة يريد أن يختار لها شكلا قصصياً مناسباً، وحادثة مناسبة، وقد تأتي هذه شاذة، لأن فكرته تقتضي ذلك. وهكذا يبدو كل شيء في قصصه كأنه من خلقه وتجميعه وليس من الحقيقة ولا من الواقع، وقد لا يمت اليهما بصلة. فنجد بعض أحداث قصصه مما لا يمكن أن ينسجم معها قارئ عراقي، لأنها مما لا يمكن أن يقع في العراق، وليس أبطالها أناساً عراقيين، فهو يخضع كل شيء في قصصه الى مفهومه في القصة والحياة: الأحداث، الشخصيات، البيئة، حتى يجور على واقعيتها، وهذا التجاوز للواقع ينبه القارئ على ما وراءها[٥١]. وقد يقصد القاص تنبيهه على ذلك فلا يريد أن يندمج القارئ باحداثها الواقعية ناسياً ما وراءها من أفكار، بل يقصد أن يثير تساؤل القارئ.

واقعية التكرلي إذن لا تنقل الواقع نقلاً حرفياً، تختار من الواقع، فهي حرة في ما تختاره، ولكنها محددة في اختيارها ما يناسب الأفكار التي يريد التعبير عنها. فالتكرلي يختار من الواقع، ما يناسب أفكاره الباطنية، وهكذا يحدد (الوجه الآخر) الباطن، واقعيته الظاهرة. ليست الواقعية لديه تقديم صورة منسوخة عن الواقع. إن الفنان لا يرسم الواقع كما هو مستقلاً عنه بل من خلال تفسيره، وقد قدم التكرلي لنا الواقع من خلال تفسيره له، ولم يكن تفسيراً مباشراً، بل متوارٍ بأحداث قصصه الواقعية وبشخصياتها، لأنه يكره المباشرة، يراها تجافي الفن.

وإذا ما حاولنا أن نلمس في روايته (خاتم الرمل) صدى تأثر واقعيته بالنهج الخاص الذي وضعه لفنه وهو التعبير بالرمز، وأن الواقع كان لديه رموزاً يختارها لأفكاره، وهذا ما قد يجعله يشذ عن الواقع، نقول: إنه قدم لنا قصة واقعية عراقية ببيئتها وشخصياتها، وكان حريصاً على أن يمنحها هذه الهوية حتى من خلال بعض التفصيلات الدقيقة فيها كتلك التي تتعلق باسم محلة أو شارع أو مطعم، ولكن وبسبب ما ذكرناه عن طبيعة فنه، وأن قصصه تفسر افكاره، نجد أنها قد تبعد عن طابعها الواقعي، فلا تبدو أحداثها واقعية وكذلك تصرف شخصياتها خاصة بطلها، مما ينبه على كونها أفكاراً لا واقعاً تتجسم فيه. ونجد القاص في هذه الرواية يخالف نهجه الذي التزمه باستعمال العامية لغة الواقع في حوار قصصه وهو الذي يقول إنه لا يترك التعبير بها الا عندما لا يريد أن يتحدث عن البيئة العراقية[٥٢].

(٢) الرومانتيكية

مع انتماء أعمال التكرلي الى الواقعية ومن خلفها الرمزية، الا أن العمل الأدبي لديه لا يسد أبوابه أمام عناصر من اتجاهات اخرى، بل يفتح هذه الأبواب أمام محاولات اجتيازها فتلتقي لديه الاتجاهات الأدبية ويسترفد أحدها من الآخر برغم الفروق التي بينها. والذي يسمح لها بذلك طبيعة الفن القصصي، فليس هنالك فن يتسع لكل الاتجاهات والأفكار والأنماط الفنية قدر الفن القصصي. وقد نبه الباحثون الى ما يشوب الأدب الواقعي لدى بعض القصصيين من اتجاهات أخرى[٥٣]. وأشاروا الى ما يشوب أدب التكرلي من رومانسية أو وجودية او سريالية او غيرها، حتى قالوا إنه لا ينتمي الى مدرسة أو تيار أو حركة معينة. ويضيره أن يصنف ضمنها خشية أن يضيع مع الآخرين وخوفاً من الجور على تميزه. فهو لم يرتح حين وصف واصف قصته بالكلاسيكية. وهو لا يرتاح حين يوصف بالوجودية. وقد يجد القارئ في قصته المدارس كلها والتيارات كلها. وليست البراعة أن تجتمع في الرواية المدارس كلها والاتجاهات كلها، وإنما البراعة أن تجيء على ذلك الوجه من الجمع المزجي الكائن فعلاً في الحياة وفي الإنسان[٥٤]. وقد أكد هو نفسه أنه يحلي أدبه الواقعي بشيء من الرومانتيكية[٥٥]، وهي اتجاه

آخـر يلاحـظ فـي قصصـه تعكسـه أفكـار الشخصيات وتصـرفاتها. فقـد يخيـل الينـا أن بعـض شخصياتها غير واقعية، فكأن العاشق في قصة (العيون الخضر) لـيس مـن الواقـع. ولكنـه لـم يخلقـه كـذلك مـن العـدم، ففـي الواقـع مـن لهـم مثـل هـذه الرومانتيكيـة وإن كـانوا قليلـين، وكـان عددهم آخـذاً بالتنـاقص فـي حضـارتنا القائمـة[٥٦]. ومثلـه (مديحـة) فـي (المجـرى) امـرأة غيـر اعتيادية تثير التساؤل إن كان مثلها موجوداً بيننا، فهي غريبة عجيبة لا تمثل المرأة كما هـي ولا كمـا يجـب أن تكـون، إنمـا تمثـل امـرأة واحـدة هـي مديحـة[٥٧]. ومثلهمـا بطـل روايتـه (خـاتم الرمل) الذي تتجسد فيه سمات أبطال الرومانتيكية، فهو غير واقعي، مشدود الـى أفكـار مثاليـة سامية متعالية، بعيد عن الواقع: (وأنت يا أستاذ هاشم، كأنك في عالم آخر، لا تتصور وضـعنا كما يبدو، ولا يهمك أن تعرف حقيقة ما نواجه) (خاتم الرمـل ـ ص٦٨ـ) فهـو مثـالي يعـيش فـي فكـره لا فـي واقعـه، لا يعـد للصـراع عدتـه: (أنـت تعلـم بـأنهم هنـاك، يترصـدون لـك، ويريـدون الـتخلص منـك بـأي ثمـن، يقتلونـك، يمحونـك مـن وجـه الأرض... وأنـت غيـر مهـتم.. أنـت غيـر مهتم.) ـ ص١٣١ـ وهو لا يفهم عصره، مغترب عنـه، لـيس لـه منطقـه: (إنـي لا أفهـم عصـري ولا الـدنيا التـي انحشـرت فيهـا ولا حتـى البشـر. إن مـوقفي الآتـي لا يمكـن أن يسـتقيم طـويلاً. فهـو كيفما قلبته بقعة دكناء في اللوحة الزاهيـة لهـذا المجتمـع) ـ ص٧٨ـ فكأنـه فـي عزلـة فكريـة لا يفهم أحداً ولا يفهمه أحد: (لا أحد منكم يفهم، ومن هنا مصدر الشرور كلها... دون ان يخطـر لك وللبلداء من حولك... إن الشـخص ذا النـزوع، الشـخص الـذي تكـون بعـد اتحـاده بالمتعـالي، الشـخص الـذي نـودي فلبـى النـداء. ذلـك الشـخص هـو ذو طبيعـة مختلفـة، طبيعـة ثانيـة، لأنـه مرتبط روحاً وجسداً بحقائق أخرى. وهو أولاً وآخراً لا علاقـة لـه بمنطقـك ونتائجـك ومعادلاتـك. إنـه ينبنـي ويعلو كياناً فريداً لا وصف لـه..) ـ ص١٢٩ ـ ١٣٠ـ فلغة الحوار مقطوعة بينه وبين العالم: (ثـم أحسسـت كـأن أمـراً مـا فـي داخلـي انقلـب علـى جهتـه المشـرقة، وفـتح الكـوى علـى التسامي والفهم. أنـا... أنـا لسـت عـاجزاً عـن التسـامي، لا ولا عـن الفهـم. لقـد تلقيـت اليـوم كـل شيء بصبر وإدراك. سوى إني لا أريد التواصل المطلق مع البشر. إن نفسـي بطبيعتهـا موزعـة متنافرة الأجزاء. ولقد صعب علي ولا يزال كما يبدو أن ألم بكل الأفكار وأن أستوعب كـل شـيء. إن طبيعـة الأمـور فـي هـذا العـالم لا تلائمنـي. وحقيقـة ذاتـي لا تمتـزج تمامـاً بمـا هـو حـولي.) ـ ٣٤ـ وقد يكـون سـبب عـدم قدرتـه علـى الانـدماج بمـا حولـه، شـعوره بـالتفوق وبقدراتـه الذهنيـة وبمـدى حماسـته واندفاعـه: (إلا أنـي لـم أعجـب إلا بجـزء يسـير منـه، أعجبنـي بالدرجـة الأولـى انـدفاعي وحماسـتي وسـهولة التخطـيط عنـدي وتنـوع الأفكـار.) ـ ص٧٦ـ ويستشـعر إمكاناتـه الذاتيـة وتفوقـه علـى المجمـوع: (شـعرت بـأني أملـك تفـرداً نـادراً، وأنـي إنسـان متفـوق. هنالـك طاقاتي الإبداعية في الهندسة، وقابلياتي الذهنية واستقلالي الحقيقي... المادي والنفسي. مـاذا

يملك الإنسان المتفوق غير هذا؟ وتملكني إحساس وأنا اقف منحنياً على المكتب بأن لدي ما أصنعه بحياتي، وبأني لا أشبه هذا الذباب البشري المحيط بي. إن في داخلي ينبوعاً لأمور فذة غامضة تبعث على الريبة، ولكنها ترسم خطوط إنسان جديد. ايمكن هذا؟ أعني أن أكون إنساناً لا مثيل له، لأني اغتسلت بمياه تجربة غريبة وعظيمة هزت كياني وبدلتني بالكامل.) ـ ص٨٣. وقد يحس بالمحاربة وهذا يعني أهميته: (وأنا.. الآن.. مهدد ومطارد ووحيد ومطلوب لعمل شيء. ولأني بهذه الصفات الفريدة حقاً، فأنا لست قشة إذن فلا أحد يزعج نفسه هذه الأيام على الأخص بتوجيه تهديد الى قشة.) ـ ص٧٨. ويعرف غيره فيه اعتقاده بقوته وتفرده، يقول له خاله: (أنت تخال نفسك يا بني إنساناً قوياً يستطيع أن يقاوم حتى النهاية، لكن البشر إذا لم تكن تعلم ضعفاء عادة، فأنت... لماذا لا تكون منهم؟ لماذا لا تتصور نفسك بشراً ضعيفاً؟ والوقت يمر عليك وأنت لا تدري..) ـ ص١٤٥ـ ويرى غيره كذلك أن أفكاره ليست لزمانها، فهو يخطط لمشاريع لم يحن أوانها: (لأن العرض الذي كان في الأصل شبه اتفاق بين شركتنا وذلك الصديق قد الغي فجأة، وان علي أن أرتاح وألا أشغل ذهني بتلك البيوت ذات المسحة الشاعرية لأن زمنها لم يحن بعد.) ـ ص١١٠. وقد تولدت لديه تلك الأفكار من ميله الى الفلسفة والشعر وإقباله عليهما بالرغم من دراسته للهندسة. ـ ص٤٠..

لكن هذا الاحساس بالتفوق والاعتداد بالنفس قد تواجهه ظروف تكسره في الرومانتيكية فتجعل البطل مقهوراً محبطاً. وبطل الرواية تقهره عوامل في داخله أضعفته وتركته مسلوب الإرادة، سببها فشل متكرر في تحقيق الأفكار: (كنت مأخوذاً مستملكاً مشلولاً. هناك تراكم من أعمال ناقصة وأفكار مكسورة ومشاريع مجهضة تسد علي منافذ الحياة.) ـ ص٣٣ـ ويجد أن كل الناس تصل الى غاياتها إلا هو: (كل البشر يصلون الى غايات، تلك التي اختاروها بانفسهم احياناً، وتلك التي تسقط عليهم كاللعنة أغلب الأحيان.) ـ ص٧٣ـ والسبب أن أفكاره جيدة لكنها غير قابلة للتنفيذ: (إنها رسوم جيدة، غير قابلة للتنفيذ) ـ ص١٠٧ـ وقد لا تكون كذلك، فيراجع نفسه مدفوعاً بفشله، وتراوده فكرة أنه العلة لا ظروفه: (لا يبدو بأني كنت على حق في بعض ما قاله. وأنا خلال سريان تلك الحوادث لا يبدو بأني كنت أنظر الى العالم بمنظار مستقيم. بل يبدو أني كمن زلت به قدمه وهو في طريقه الى هذه الدنيا فانقلب عاليه سافله واستقر على هذه الحال. يرى الى الكون بمنظار مقلوب يظنه أصيلا لأنه يكشف بحكم وضعه الشاذ بعض العورات.) ـ ص٢٨ـ وراح يحس انفصالاً بينه وبين نفسه: (صرت أرى نفسي من الخارج مبتعداً عن نفسي ولا تعلق لي بها. أعمل ما أعمل دون صلة حارة بيني وبين ما أريد أن أعمل. كنت مراقباً محايداً.) ـ ص٩٨. فهو قد لا يفهم سر عجزه عن التنفيذ: (والغرابة في الموضوع أني ظللت غير فاهم لماذا لن أذهب لهذا الموعد. ولماذا وافقت أصلاً

أن أرتبط به.) ـ ص٤٥. وقد يجد نفسه لا يستطيع المواجهة، فهو يشعر أنه أعزل في مواجهة أبيه ـ ص٨١. وقد ينتهي به التفكير الى أنه لا يعرف ما يريد: (وأنا بين مغلوب على أمري وبين مسلوب الإرادة، أحس بأني أفتش عن أمر ما لا أعرف كنهه بالضبط.) ـ ص١٠٠ـ ويحس بأنه (سكران او هائج عاطفياً أو يائس من الدنيا) ـ ص٧١. وضائع لا يملك القدرة على التحديد: (مشدوداً الى المكان، مقيداً بزمن غير محدود، بقيت أمام المرآة، اتنهد ولا يخطر لي شيء... لا فكرة ولا صورة ولا ذكرى ولا تدبير... غير دار عما أبحث... وكنت صامتاً منزوياً في أغوار الصمت العميقة لا أريد أمراً معيناً وأشعر بغموض، ان أمراً معيناً سيحدث لي.) ـ ص١٠١ـ ويشعر بالفراغ والاختناق: (لا شيء قبلي ولا شيء بعدي، الفراغ فقط. الشوارع مختنقة بالمطر والناس والسيارات.) ـ ص١٢٠ـ ويحس بحاجة الى الغياب عن العالم: (وبي حاجة ليس للنوم بل للغياب عن العالم.) ـ ص٧٦ـ بل إنه يمر بلحظات الغياب هذه: (مازلت في سورة ذلك الذهول المستطيل والغياب عن الحاضر، ماذا يجري لي مرة أخرى.) ـ ص٩٨ـ ويتيقن من الفناء والتلاشي وأنه نتيجة كل وجود: (إني أرى الآن بأن الحقيقة هي أن ليس في الحياة ديمومة من أي نوع كان. إن فيها تشكيلاً للمواقف فقط. تشكيلاً يتم بأبعاد وأطراف معلومة حتى يصل الى نقطة ما. ثم.. يبدأ تشكيل لمواقف أخرى. ليس في الأمر استمرار. بل تكون وتجمع لتشكيل المواقف.. هذا هو كل شيء. إذ لا ديمومة في الكون وأنا أحب ذلك أحببت ذلك النحات الذي كان يدمر في الصباح تماثيله التي عانى في نحتها طوال الليل، كلها، كلها. ذلك أن التشكيل بحد ذاته هو الجوهر، وهو المهم، وما تبقى فاني..) ـ ص٦٠ـ ويرغب كذلك في العزلة والانغمار في زمانه الشخصي، زمان الشخص الذي لا يناله الزمان: (اشتدت بي رغبة دافئة للعزلة والانغمار بدثار الموسيقى والضباب الدخاني الكثيف، فهناك زماني الشخصي، وهناك الشخص الذي لا يناله الزمان.) ـ ص١١٣ـ ويستشعر الوحدة والتفرد وعدم الراحة: (بمن يستغيث الإنسان المنفرد؟.. من يمكن أن يعين الإنسان الوحيد، يمنحه النجدة بكل طيبة قلب ومحبة؟..) ـ ٣٣. وينتابه تعب نفسي واستنزاف عقلي مريع: (غير أني لا أتتبع خطاً مستقيماً واضحاً في التفكير، وهذا ما يزعجني، فلقد صممت يوما ألا أفكر بفوضى، كما يفعل أغلب الناس، ليس بسبب كرهي للفوضى أو محبتي للنظام. ولكن بسبب خشيتي من الدخول في حلقة مفرغة إن لم نقل حلقات مفرغات. أمر مخيف هذه الحلقات المفرغة. إنها استنزاف عقلي مريع. كنت.. فزعاً من هذه الحلقات المفرغة، منها ومن نوبات الهذيان، الحلقات هي التي كانت تمتص افكاري وتبتلعها وتتركني حيواناً مذهولاً، والهذيان تعب شديد لا يطاق افترسني أياماً وهدني روحاً وجسداً.) ص١٠٨. فيحس بالضيق حتى من نفسه: (لم يخطر لي أن التفت الى هذا الجسم الضخم الذي تحمله روحي معها أينما انتقلت... غذاؤه؟

راحته؟ حاجاته؟...) ـ ص٢١ـ وتخيم عليه سوداوية ينتبه إليها غيره ـ ص٤٩ـ ويجثم عليه حزن يتضاعف ـ ص٥٢. وهو حزن هادئ صامت: (كنت حزيناً بهدوء، صامتاً في داخلي، لا أريد أن أهزأ بأحد.) ـ ص٥٨ـ وكان الحزن والإحساس بالتعب وبالخواء أموراً داخلية تعززها أمور خارجية من المطر وخلو الشوارع وفراغ الحياة ـ ص٨٠،٧٣. ويدفعه كل هذا الى اليأس من الحياة وتمني الموت: (أردت ألا أسمع أية تعزية، أردت ألا أحيا. وكنت غير عارف بالضبط أي أمر خفي عميق يسبب لي هذا الوضع اللامألوف.) ـ ص٩٠ـ وقد يدفعه الى التفكير بالانتحار: (لعلي متعب تعباً من نوع خاص، يجب أن احذر منه. تعب الروح الغامض. ذلك التعب الذي لا يعترف به أحد والذي يسوق البعض الى القضاء على حياتهم، إنه تعب يتأتى من مجموع كل أتعاب الحياة، بل هو في الحقيقة عصارة هذه الأتعاب.) ـ ص٩٧ـ٩٨.

وتسيطر هذه الأجواء الحزينة والأفكار السوداوية على أجواء قصصه مما يشكل ظاهرة بارزة أشار اليها الباحثون، ووجدها بعضهم القيمة المهيمنة على البنية القصصية لديه. ويسميها بنية الإخفاق[٥٨]. وذهبوا الى أن نظرة التكرلي الى الحياة نظرة متشائمة، ليست النظرة المتفائلة التي جسدها غيره من الكتاب كهمنجواي مثلاً في (الشيخ والبحر). ويعزون سبب ذلك الى الظروف المحيطة بالقاص حين كان يرى كل شيء في بلاده يجري دون أن يكون لشيء اسمه الإرادة الإنسانية من دور في رسم مساره. وربما كان فيما يراه آنذاك من فشل الانسان في العراق في تحقيق ما يريد من نضاله الوطني وهو يواجه قوى عاتية متمثلة بالاستعمار الانكليزي وبالحكم العميل المرتبط به ما رسخ اعتقاده هذا، فجسده في عمله القصصي. ويؤكدون أن اعتقاده هذا يتفق مع مواقفه الفكرية الأخرى[٥٩] والتي يرونها تسيطر على جميع أعماله ويستنكرون منه هذا: (فلقد بقي التكرلي في الجو الأسود الذي يحيط به شخوصه والأفكار السود التي تحملها هذه الشخوص عن الدنيا، ويكفي أنهم لا يحبون أحداً وأنهم يسعون للضياع في أعماق نفوسهم، والعالم لديهم سخيف فارغ، فكأن القارئ إذ ينتقل من (العيون) الى (المجرى) ينتقل من أمر مؤلم مزعج الى آخر مؤلم مزعج [٦٠].) وهكذا يتفقون على هيمنة ما سمي ببنية الإخفاق او التشاؤم على أعماله أخذاً بظاهر قصصه: (إن المضمون هو هو في التشاؤم والقلق النفسي والأفكار السود والأوهام التي تكاد تكون إفيونية. يملي كل ذلك ثقل الحياة وغرورها وقصور الإنسان عن تحقيق أهدافه وعجزه عن السيطرة على قيودها وعلى فهم أشد هذه القيود وهو الموت. المضمون هو هو وإن غيّره قليلاً في تحول وقتي هنا وفي مظهر طارئ هناك. وتحس جيداً بأن المؤلف مقتنع به، فلقد ملأت هذه الآراء نفسه وسدت علي آفاقها، فهي شغله الشاغل في اليقظة والمنام، وفي العمل وساعات الفراغ... يناقشها فلا يرى إلا الأمثلة التي تؤيدها... حتى يخيل إليك أن الرجل قد اصيب بخيبة

أمل ضخمة وهو في أول الطريق من حياته، فظلت الخيوط السود من هذه التجربة القاسية تمتد الى كل تجربة والى كل مجلى في كل مكان وأنى توجه. صحيح انه في كثير من مظاهرها يتلمذ لكتاب من الغرب اعتنقوا هذه الفلسفة وارتضوا هذا المظهر. صحيح ولا ينكر، ولكن ليس من المعقول أن يكون ذلك مجرد اختيار ومجرد هوى (فنطازي) يتخذه صاحبه ضرباً من اللهو والتسلية ليحقق لنفسه جانباً جديداً من ألوان العيش بعد أن شبع من اللون الدافئ الهادئ الرخي الرضي.. المتفائل، يصعب تصديق هذا لأنك تشعر وأنت تقرأ القصص أن المؤلف منسجم والأفكار المعروضة وأنك قلما تحس بتلكؤ وتكلف وافتعال. إن المضمون هو هو من حيث سواد الحياة وشدة قيودها.. ومن حيث تحمل الآلام و(السعي) على أي حال... تقرأ القصص... فتحس بأنها ذات جو واحد من حيث السواد والكآبة. بل من حيث الحيرة والإبهام والقلق النفسي.. والتألم. إن الأبطال أناس معذبون في الحياة لا يلقون إلا ما يؤذي وما يعاكس الرغبات والآداب ولا تلتفت إليهم الحياة بعين. ولا تكاد تشعر بوجودهم ولا تشعر بأن لهم حقاً في العناية والرعاية. إنهم ضائعون وإنهم لشاعرون بهذا الضياع. ويبدو عليهم أنهم يبحثون عن سر ما يلقون. وإن توسعت قلت إنهم يبحثون عن حقيقة بهذا الصدد. وكثيرا ما ساءلوا انفسهم وكثيراً ما لجوا في السؤال، ولا يزيدهم السؤال إلا جهلاً وقلقاً.. ولكنهم مع ذلك مواضبون، مواصلون ما هم عليه من خلق وما هم عليه من ضياع وقلق حتى ليبدو عليهم شيء من الرضى والهدوء... ويكاد المرء منهم يبلغ الحقيقة.. ولكن ما أسرع ما يرجع القهقرى ويفضل ما كان عليه كأنه يخشى التغير، كأنه يخاف الحقيقة فيعود يدور حول نفسه داخل شرنقته المحببة.. حتى ليخيل اليك أن الشخوص لا تبحث عن الحقيقة إنما تبحث عن مهرب وليكن هذا المهرب في أي شيء... ولو لدى نجم في السماء. وتتابعهم في مهربهم وتتفحصهم فيبدو لك أنهم لا يبحثون عن شيء... لأن من صفات من يبحث عن شيء أن يتشبث بكل سبب يمكن ان يوصله وليس من المعقول أن يقطع كل الاسباب قبيل الغاية حرصاً على الاستمرار في تعذيب النفس. حقاً انهم ليبذلون جهداً ويبذلون صبراً ويبذلون كثيراً من ذات أنفسهم وراحتهم وانهم ليصمدون أحياناً لنكبات يصعب على غيرهم الصمود لها، وإن صمودهم ليذكرك بأولئك الزهاد والمتصوفة الذين ابتكروا مبدأ ترويض النفس.. وإنهم بهؤلاء أشبه منهم بالوجوديين والسرياليين.. وحتى الحشاشين.. وهم على أي حال ليسوا اناساً طبيعيين اعتياديين[٦١].) وهكذا يحس الباحثون أن هناك امراً يريده القاص يوجهها هذا التوجيه، وهو أمر يخفى على القارئ: (ويقول لك قائل إن للمؤلف في شخوصه حكمة وفي قصصه غاية.. فتقول طبعاً.. ما دام الجو واحداً والشخوص متشابهين والافكار مستوحاة متقاربة.. ملتزمة. أجل قد يكون المؤلف قد قصد الى ذلك، وانه ليؤكده في أحاديثه الخاصة،

ولكن ذلك شيء وعدم ظهوره للقارئ شيء آخر. أي نعم.. إن القارئ حتى المتعمق لا يرى غير السواد والقلق والجبن عند المخرج.. والصبر دون يأس، ولكن ما قيمة كل هذا اذا ظهر أن هؤلاء الشخوص لا يبحثون عن مخرج وإنما عن البقاء في الأزمة.. بدليل أنهم لا يخرجون. وبدليل أنهم يقطعون الأسباب عندما يقتربون من الغاية، فيبدون سلبيين أكثر منهم إيجابيين، وأين هي الإيجابية! أما أنك تريد أن تستدل بذلك على أنهم أكثر صموداً من غيرهم وأدأب وأنهم يمثلون عالماً صلباً من عالمنا، فذلك شيء آخر، بل كان الأولى أن لا يقتربوا من المخرج لأن النكوص عن الغاية عند تحقيقها أقرب الى الغباء منه الى الصمود والصلابة[٦٢].) هناك شيء إذن يكمن وراء غرابة تصرف الأبطال وتعلقهم بالألم والتشاؤم وفرض المصير الأسود على حياتهم، فليس هو من صمود الأبطال وقوتهم، وليس هو من نظرة الكاتب المتشائمة التي تمليها الظروف الموضوعية، والدليل على ذلك أنا وجدنا الكاتب يلوم غيره على سيطرة ظاهرة الحزن والتشاؤم على أدبه حتى وإن كانت تعبر عن واقعنا الحزين: (هذه الكآبة والقتامة التي تصبغ الاقصوصة العراقية بصبغة سوداء لا رجاء بعدها لنور مشرق، وهي وإن تكن معبرة بلونها هذا عن بعض واقعنا الحزين أو جله، الا أن الصورة لا تكمل ولن تكمل بغير عراقيين يضحكون ويستبشرون بالحياة وبالمرح[٦٣]) ويبين له أن هذه الأجواء (تبعث في القارئ مللاً لا خلاص منه. فهو ما ينفك يخرج من ليل أقصوصة حتى يدخل في ظلام أخرى وهكذا حتى النهاية. والأمر المتوقع هو أن أغلب القراء لن يكملوا المجموعة، وهذا شيء يؤسف له ويجب أن نفكر فيه جدياً[٦٤]) فهو إذن أمر يحترس منه ويفكر فيه جدياً، الا أن ما يجعله يأخذ به في أدبه، ويسبق فيه هذا القاص الذي ينتقده إنه أمر قد يفترضه الفن، وهذا ما نعرفه مما يستدرك به على كلامه السابق: (إني أعتقد بأني قد اخذت بعجلة لا داعي لها في كلامي عن السوداوية... إذ إن أهم فكرة لدي عن هذه المجموعة وعن كل مجموعة هي نجاح المؤلف الفني أو فشله[٦٥].).

وقد تفترضه الفكرة التي وراء القصة والتي لا يجدها خلف هذه المجموعة القصصية، ولهذا يؤاخذ صاحبها على ما أشاعه في أجوائها: (وسوداوية الأقاصيص هذه التي قد لا تعني شيئاً في نهاية الأمر[٦٦].).

إن ما ساد أدب التكرلي من حزن وهم ثقيل وسوداوية وتشاؤم أمور تنكرها تقاليد الأدب الرومانتيكي ويبدو غريباً بهذه النسبة الثقيلة، فهو إذن ليس حزناً رومانسياً. إنه حزن تفترضه المعاني التي يريد الاشارة اليها والتي تختبئ وراء قصصه، والتي توجه الرومانتيكية في الرواية توجيهاً يمنعها من ان تخلص لعناصر الرومانتيكية في الأدب. ثم إن هذه الأحزان تجعل البطل عاجزاً مسلوب الإرادة لا يمتلك تصميم الرومانسي وإرادته القوية التي تملك قدرة

تغيير الاشياء. صحيح ان هذه الإرادة قد تقهر، وهذا هو سر أحزان الرومانسية، الا أنها موجودة لدى الرومانسي وغير موجودة لدى البطل، وفقدانها هو الذي يقهره وليس الظروف والأقدار. وهكذا يكسر التكرلي مبادئ الرومانتيكية، فلا يقدم لنا شخصية رومانسية. إنه لا يقدم من مبادئها إلا ما يتصل بالمعنى المرموز اليه، فإذا كان هذا يفترض أن تخترق هذه المبادئ نجده يخترقها من خلال ذلك الرمز. وبهذا لا نخرج من قصة التكرلي بقصة رومانسية، فهناك أشياء تزعزع كيان التفسير الرومانسي لها، وتجعلنا نمد أعيننا الى التفسيرات الأخرى.

ونعود من حديثنا عما ساد أدب التكرلي من احزان رومانسية الى ما تدفع اليه هذه الآحزان في الأدب الرومانتيكي، وفي روايتنا (خاتم الرمل) لدى بطلها الذي تثقله الهموم.

إن ما يستشعره الرومانسي من أحزان تدفعه الى الانكفاء على نفسه وأحزانه، أو الانشداد الى الماضي الذي يمثل امجاداً او ذكريات سعيدة يتعلق بها ليهرب اليها من حاضره. وكانت أم البطل، سناء في الرواية تمثل الماضي الجميل المشرق السعيد الذي يشده اليه ويمنعه من الاندماج بالحاضر، حتى أن ذهابه الى قبرها منعه من الحضور الى حفل زواجه . ص١٢٥ـ وفي جوار قبرها يستشعر قدسيتها ويسربله ارتياح عميق تحيطه ألغاز إلهية لا تحل كما يقول، وينسلخ عن الواقع وهو الى جوارها: (ولم تخطر لي علاقاتي مع البشر أو العالم، ولا ساورتني أسئلة عما أعمل. كنت في قلب بوتقة صيغت لي ومن أجل هذا الزمن الذي أنا فيه الآن، إني إذن في مظهر ذي وجهين يكمن الثاني منهما خلف وجه الأول. ففيما وراء هذه الظلمات العاصفة والطين الأسود والمطر والبرد والارتعاد، يتخافى ويتبدى في الوقت نفسه، وجه أمي سناء المنور، وجه النقاء المطلق، وجه العطاء، وجه الحب المصفى، وجه اللانهائي، وكان علي أن اتماسك وأتصابر لأنال أخيراً مباركة هذه الساكنة قربي.) . ص١٠٣..

ويحس باتحاد روحي بها وينسيه اتحاده بها الكون والناس ويشغله عن نفسه وعن أهم مناسبة في حياته: (ثم كان أن أحسست بعد هنيهات براحة إلهية لا تنال تسربل جسمي كله، وتنشر فيه استرخاء لذيذاً، أعقبتها لمسات تلك الأصابع الرقيقة الناعمة الدافئة التي احتضنت يدي اليمنى بغاية الحنان، وصارت تضغط عليها. كنت سعيداً مشوشاً فاقد القدرة على الحركة أو على فتح عيني لرؤية من كان بجانبي. ثم استنشقت رائحتها العطرة التي أعرفها منذ صغري... منذ الأزل، كانت تضع الدورق المميز أمامها حين تجلس تتزين. وتمر لحظات وينتشر في الجو عبق تلك الرائحة.. (لحن الزمان) نينا ريجي.

امتلأت روحي وفاضت سروراً ومحبة وعرفاناً بالجميل. هي ذي إذن قد اجتازت العقبات ووفت بعهدها. وها هي من وراء الأحجار والمطر والريح تمسك بيدي وتؤكد لي بأن حبها هو الحياة والخلق واللانهائي، وإني أنا الكون وما سيكون وما لا ينتهي) . ص١٠٤.١٠٥..

وكان استشعاره البالغ والدائم بفقدانها ينبه اليه الآخرين: (هل لا تزال تفتقد والدتك المرحومة؟ لا تبق شاعراً بفقدانها غير قادر على الاندماج في الحياة.. حياتك. أتفهم ما أقول؟ عندنا يقولون إنه ابن أمه..) . ص٨٦. ولكن تمسكه بها لا يهتز الى النهاية. ولهذا لم يرض من خاله ما كان ينبهه اليه: (لم يكن خالي رؤوف محقاً في سعيه بعناد لتحطيم صورة أمي سناء في نفسي.) . ص١٥٣..

وقد يفسر تعلق البطل بأمه وانشداده الغريب اليها من خلال التحليل النفسي بأنه (عقدة أوديب) فقد يوحي ظاهرها بذلك، ولكن ما معنى تصرف أمه معه، وقد امتلك حياتها، وقد وهبته حياتها كلها، وانصرفت عن علاقتها الزوجية بأبيه.؟ ولا نحسب أن التحليل النفسي الذي أشاعه فرويد وغيره من مدرسة التحليل النفسي ينص على مثل هذا التصرف من الأم. وهو ليس جاهلاً بما يقرره التحليل النفسي من تفسير [٦٧]. فلو كان القاص يريد أن يدير أحداث قصته على تفسير هذه العقدة لدى البطل لاكتفى بتصرفه وعاطفته نحوها، هذا اذا نظرنا الى عاطفته تجاهها بريبة، لكنها تنفي هذه الريبة وتحكي لنا عن علاقة حميمة لا يعرفها الجميع بهذا العمق وبهذا الانشداد. إن القاص لا يريد إذن تناول عقدة نفسية عند البطل، وإن كان يوهم بوجود عقدة، فكل شيء في الظاهر يوهم القارئ ولا يدعه يستقر على تفسير.

وقد يتمثل الانسحاب من الحياة العامة لدى الرومانسي بالعودة الى الطبيعة والإرتماء في أحضانها ومحاولة الاندماج بها او التوحد معها. ويتجلى ذلك لدى البطل بالإحساس الروحي بالأشياء والاتحاد النفسي بها: (يتكرر اللحن عشرات المرات، يتكرر.. يتكرر. حتى لتظنه يدخل الجسد ويسري في الدماء. ثم يتوجب بعدئذ خلال اندفاع بغير وجهة أن نتدبر أمر إسكات تلك الموجات الصوتية التي ما تزال تخدش جدار النفس.) . ص٥..

وتنعكس الأشياء على نفسه وأعصابه: (إذ يحصل أحياناً أن تنعكس موسيقى الكلمات على النفس وعلى الأعصاب فتثيرها تلقائياً.) ـ ص١٠ـ ويستشعر المطر بأعصابه: (فترة من الزمن أسمع فيها المطر ينقر بإلحاح على السقف والزجاج والأعصاب.) ـ ص١٠٠ـ وهذا من الفلسفة العاطفية التي تصدر عنها الرومانتيكية والتي تجعل العاطفة لا العقل مصدر المعرفة. ويحس بأن الاشياء تتحاور معه: (أحسست كأن هنالك من يخاطبني من وراء النغمات. وكأني لست وحيداً أو منفرداً في هذا الكون الأخرس.) ص٣٣.٣٤. ونجد لدى البطل إحساساً مفرطاً

بالطبيعة والتقاطاً دقيقاً لصور الأشياء . ص١٤٧ـ وقد تثير فيه مظاهر الطبيعة مشاعر أو أفكاراً محددة، معبراً عن استجابة الروح لما في الخارج: (تتمازج أحياناً اسئلة من هذا النوع مع هبة غبار أو صورة شجرة أو نبرة كلمة او همس غير مفهوم، ما جدوى أن أذهب، وما جدوى الا أذهب، وما جدوى الاثنين في تقابلهما.) ـ ص١٤٩ـ. ويختلف لديه وصف مناظر الطبيعة باختلاف حالته النفسية، كأن الطبيعة تتجلى من خلاله، وكأنه هو الطبيعة: (شعرت بإرهاق يفاجئني فسعيت ببطء أجلس وراء المقود وأغلق باب السيارة خلفي. كانت الأنوار قليلة على الجهة البعيدة الأخرى من النهر. وكتلة السواد الثقيلة تجثم فوق المياه الجارية بتراخ.) ـ ص٢٠ . وهذا يعبر عن إحساسه بالاندماج بالأشياء ورؤية ما بداخله من خلال الأشياء، فيرسم الأشياء من خلال اسقاط ما في نفسه عليها: (تبدى لي مظهره من الخلف مرتبطاً بالاختلاط الذي أحسه في داخلي. كان المعطف رثاً تلوث الأتربة بعض جوانبه ويتكاثر الشعر الأبيض المتساقط فوق كتفيه. كنت مثله رثا في أعماقي مهتزاً كارهاً لكل شيء.) . ص١٦ـ ويرى امتداد وجوده في الأشياء: (كان ذلك المنزل منزلي، كان أنا، وهو إذ يبقى قائما ليمكنني أن أراه، فمن أجل أن يستمر وجودي أنا الآخر.) . ص٥٢. وهو ينغمر في الأشياء فتستقر فيه ولا تنفك عنه ويتوحدان: (أرجعت (ليليات) شوبان الى الحاكي وشغلته. هكذا أفهم الموسيقى روحياً، أجعلها تستقر في دمي بتكرارها وبالانغماس الطويل المستقر فيها.) . ص٣٧..

ولا يستشعر التوحد بينه وبين الأشياء فقط، وإنما يحس هذا الاتحاد ما بين الأشياء أنفسها. فهي تندمج وتتحاسس وتتعاطف فيما بينها، وهكذا يرى الوجود كله منغمراً في علاقات حميمة لا تنفصم: (كانت طبقات الدخان كثيفة حقاً، بيضاء في سمرة خفيفة. تبدو وكأنها متداخلة كالغيوم الممطرة، ولكنها في الحقيقة تتلامس وتتحاسس وتتشاعر إن امكن القول. فإذا جعلنا حيطان البيوت على هذه الشاكلة، استطعنا أن ننجز عملاً هندسياً لا سابقة له.. البيت الذي يحنو على ساكنيه، يبادلهم ويشاركهم العواطف.. أردت أن تتحد الجدران فيما بينها، أن تتحاضن وتتماسك بالأيدي لا أن تتخشب واحداً جنب الآخر.) . ص١٠٧..

ويرى أن الصفة الإنسانية قد تتجلى من خلال الأشياء، وهذا فيما يفكر به أو يحس من وحدة الأشياء: (أحب أن أغرق في هذه الألحان، أن أحس بها تغمرني بقوة. رغم شفافيتها الخارقة وأنوثتها أحياناً. ولم لا؟ ليست الأنوثة لدى النساء فقط. إنها اجتماع صفات الرقة واللطف البالغتين والانعطاف والدلال المتوازن والاستضعاف والعطاء والجمال المهيمن والانسجام في التواجد وكل ما يجعلك، ما يمنحك الشعور بالرضا اللامحدود.. كانت بمجملها تلك الليلة تمثيل الأنوثة أجلى تمثيل.. هكذا نرى الأنوثة تنبثق أمامنا أحياناً. ونسمعها في أحيان أخرى لا فرق كبيراً، إلا في النفس التي تتقبل هذه التأثيرات او لا تتقبلها، إذ يبدو أغلب

الاوقات ان المسألة مسألة معادلة ذات طرفين. فليس هناك أنوثة مطلقة قائمة بذاتها لا تحتاج لمن يتقبلها أو يكون طرفاً ثانياً مكملاً، بدوني مثلاً ماذا كان يعني هذا التكوين الجسدي المغطى بقطعة قماش بيضاء.. لا شيء بالضبط.) ـ ص٣٥ـ ٣٦ـ فلولا هذا الاندماج او هذه العلاقة بين الأشياء لما كان لها معنى. فلولاه، لما كان لأنوثة سلمى أي معنى ولابد من طرفين: الأنوثة ومن يحس بها، لكي يكون لها وجود، أي لابد لها من عين تراها وأذن تسمعها والا لما كانت. لابد لها من نفس تندمج بها والا لما كانت..

بعد هذا، هل نطمئن الى أننا نقرأ رواية رومانسية؟ الذي وجدناه أن الرومانسية تخترق فيها، وأن هنالك أشياء تزعزع كيان التفسير الرومانتيكي لها وتجعلنا نتطلع الى التفسيرات الأخرى.

(٣) الوجودية

وقد نتلمس اتجاهات أخرى في رواية التكرلي. فبعض ما ذكرناه من مظاهر الرومانتيكية قد يرى فيه بعض الباحثين ما يتصل بالوجودية التي يذهب الى أن القاص يفكر بها من خلال أبطاله، فيرى في هذا التردد والقلق والضياع والشعور بالعبث ما ينسب أبطال التكرلي الى الوجودية[٦٨]، مع انه يذكر عنه أنه لا يرتاح لوصفهم بذلك[٦٩]. ولا نرى أن ما يرددونه من أفكار او ما يلوح من تصرفاتهم مما يتصل بالوجودية، لأن الوجودية فلسفة تستند الى مبادئ متعددة وليس صحيحاً أن نستند الى بعض مبادئها مما يمت الى تفكير البطل بصلة لكي ننسبه اليها، لأن أفكاراً أخرى لديه تتعارض مع الوجودية. ثم إن هذه الأفكار وما يصاحبها من حالات النفس الإنسانية مظهر من مظاهر التفكير الإنساني ومن حالات النفس الإنسانية حتى لدى الناس البسطاء. فليس صحيحاً أن نصف أي إنسان تخامره وتعتمل في نفسه بأنه وجودي حتى وإن كان امرأة بسيطة ولكنها مثلاً مترددة قلقة لا تمتلك قدرة اتخاذ القرار[٧٠]. فلكي نصف إنساناً بأنه وجودي ينبغي أن يكون إنسانا ًيفكر ويتفلسف، إنساناً مثقفاً متنوراً، له موقف من الحياة ورؤية ، وليس أي إنسان حتى إن كان بسيطاً ساذجاً. وإذا قيل إن البطل لم يكن هكذا، فقد كان متنوراً وأنه من الممكن أن تكون له فلسفة عن الحياة تنسب الى الوجودية، بل إنه كان يتصل بها بهذا التردد والقلق الذي كان يعاني منه.. نقول إن التردد والقلق الذي كان البطل يعاني منه ليس هو القلق الوجودي، لأنه كان يصاحبه لديه تخل عن القيام بمسؤولياته، وسكون وخمول وليس القلق في الوجودية (مما يؤدي الى السكون والخمول، بل هو قلق بسيط يختبره كل الذين تحملوا مسؤوليات[٧١].) وألزموا أنفسهم بمسؤولية تجاه الآخرين إذ (إن هذا القلق الذي تصفه الوجودية يفسر بمسؤولية مباشرة تجاه

بقيـة النـاس الـذين يلـزمهم القلـق ذاتـه. إنـه لـيس بحـاجز يفصـلنا عـن العمـل، بـل هـو جـزء منـه[٧٢].) وعلـى هذا فليس (القلق بالواقع سوى انعدام كلي للتبرير ومسؤولية تجاه الجميع فـي آن واحد[٧٣].) وهذا يعني أن (الوجودية فلسفة التزام[٧٤].) ولمـا لـم يقم البطل بالتزاماتـه، فهو ليس وجودياً، إذ قعد عنها واصابه اليأس. واليأس في الوجودية ليس قعوداً عن العمل بل هو عدم رجاء الآخرين والاعتماد عليهم. لأنهـا تـرى أن علـى الانسان أن يعمل ولكن بدون رجـاء الآخـرين، فهـي لا تـرى وجـوب استسـلام الإنسـان الـى فلسـفة التأمـل الهـادئ السـعيد، فيتطلـع الإنسان الى غيره بل يجب عليه قبل كل شيء أن يلتزم بذاتـه ويعمل حسب القول القديم: (لا حاجـة للأمـل فـي شرعة العمـل) فهـي تنكر فلسـفة التأمـل السكوني وتصرح أن لا واقـع خـارج العمل[٧٥]. ولا وجود للإنسان الا بمقدار مـا يحقق ذاتـه. إنـه إذن مجمـوع أفعالـه لـيس إلا. واذا كان الانسان هو أفعالـه فإن الوجوديـة عنـدما تتكلم علـى أنـاس ضـعفاء لا إرادة لـهم، فإنـهـا لا ترجع ذلك الى تأثير البيئة والمجتمع او الى سبب وراثي نفسي او بيولوجي، وهو ما عللت بـه الروايـة ضعف البطل، وأنـه ممـا ورثـه مـن أمـه، بـل تؤكد أنـه نـاتج عن سلسـلة أفعال قام بهـا فكونته كذلك.. إن الجبان يصنع نفسه، وكذلك البطل[٧٦].

إن وجودية البطل او ما يلوح من مظاهرها لا يشبه الوجودية. والقـاص يعرف هذا. وهـو لا يريدها وجودية ولا يريد للقارئ أن يستقر على ما يلوح من الظاهر، لأنه لا يريد هذا الظاهر... إنـه يقلقه لكي يفتش عن الكامن...

بنيـة الشكل الروائـي:

إذا كان بنـاء الروايـة، هو الوسيلة التـي يختارهـا الكاتـب وطريقتـه فـي تنسيق الحـوادث وتقديم الشخصـيات واختيـار الكلمـات وترتيـب الجمـل، وأنـه طريقتهـا فـي احتـواء المضـمون والتعبيـر عنـه[٧٧]، فإن هذه الطريقة تتصل بطبيعة المضمون لـدى التكرلـي فهو ينطلق مـن فلسفة تـرى أن المضمون يبحث عن طريقته أو شكله الخاص[٧٨]، وأن المغزى الفكري للعمل الأدبـي يحـدد بنيته العامة من حيث خلق الموضوع ورسم وانتقاء الأبطال واختيار التفصيلات الشكلية لمهمة كشـف أوضـح عنـه. ومـن أجـل الكشـف الأوضـح للفكـرة تصـبح كـل جزئيـة مـن جزئيـات العمـل مسـاعدة علـى كشـف هـذا المغـزى الفكـري. وان كـل عمـل الفنـان فـي البنـاء الهيكلـي يتحـدد بالمضمون الفكري للعمل[٧٩]، وهذا يعنـي أن هذا البنـاء الهيكلـي لـيس مجـرداً مـن المضـمون وليست البنية القصصية مجموعة من التقنيات والأساليب الشكلية، وإنمـا هـي محصـلة رؤيويـة تكشف عن موقف القـاص تجـاه الإنسـان والكـون والواقـع وهـي تتشكل بهـذه الرؤيـة التـي هـي (القيمـة المهيمنـة) أو العنصـر البـؤري فـي الأثـر الادبـي الـذي يحكـم ويحـدد ويغيـر العناصـر

الأخرى، ويكسب الأثر نوعية، فيهيمن على الأثر في مجموعه، وهو يعمل بشكل قسري لا راد لـه ممارساً تـأثيره فـي العناصر الأخرى بصورة مباشرة[٨٠]. وقد قلنا إن بعض النقاد وجد أن هناك قيمة مهيمنة تحدد البنية القصصية لدى التكرلي وسماها (بنية الاخفاق) نتيجة لعملية استقراء شاملة لنصوص التكرلي، وقد ميزها من بين مجموعة من البنيات المهيمنة على الكتابة القصصية في مرحلة الخمسينيات ومنها (بنية التفاؤل او الانتصار) و(بنية الكتابة القصصية البيضاء أو البريئة). ويذكر من ملامح بنية الإخفاق: اهتزاز الرؤية الاجتماعية ورفض المصالحة مع العالم أو عدم جدوى هذه المصالحة، أو عدم محاولة تغيير الواقع الخارجي تغييراً ثورياً وهذا يؤدي الى هيمنة حالة محبطة ومغلقة أسهمت في صعود ما يسمى ببنية الإخفاق لديه. وقد تجلت على مستوى البنية الألسنية (اللغوية) في إشاعة معجم قصصي من مفردات وصور ورموز الإخفاق والخيبة واليأس والقلق التي يمكن دراستها وتصنيفها بتوفير مجموعة من الحقول الدلالية الخاصة بذلك. كما تمثلت في انتقاء نوع معين من الحوادث والشخصيات وكان لها سبيل مخصوص جداً في التعبير عن حياة الإنسان[٨١].

إن تسمية البنية القصصية لدى التكرلي ببنية الاخفاق أو التشاؤم إنما هو من باب الأخذ بالظاهر او بالمضامين المباشرة التي تعالجها قصصه وهذا قلناه وقلنا أيضا إن البنية القصصية لدى التكرلي لا تحددها معاني الإخفاق الظاهرة التي تدور عليها أحداث قصصه بل ما يختبئ خلفها من مغزى فكري يرومه القاص في جميع أعماله. ومن هذا رأينا أن نسمي هذه البنية ببنية (الوجه الآخر) أو فن (الوجه الآخر) الكامن وراء وجهها الظاهر. وقد رأينا كيف أثر في البنية الموضوعية الظاهرة للرواية ويؤثر في بنيتها الظاهرة أو شكلها الفني. ويؤكد التكرلي أنه يختار بوعي وانتباه هذا الشكل الذي يناسب وجهها الكامن. وهو يهتم بهذا حتى أنه يوجه غيره من كتاب القصة بأن (عليه أن يقرر ما يكتب وأي شكل يختار ليصب فيه أفكاره[٨٢].) ولا ينفك يذكر أن على القاص أن يختار الشكل القصصي الذي يقدم به حقائقه[٨٣]. ويوجب عليه أن (يراقب نفسه وقلمه باستمرار لئلا يشطحا ويشذا عن الطريق المرسوم[٨٤].) ويقول إن هذه اللحظة من حياة الكاتب هي التي تهمه، لأنها في اعتقاده (القمة لجميع ملاحظاته وخواطره وأحاسيسه، وهي الحد الفاصل لكل جهوده ومحاولاته اللاغائية السابقة... إن الفنان الممتاز يعمل عن إدراك عميق لقاعدة عمله وللسبل التي ستوصل بين هذه القاعدة وقمة انتاجه. وهذا الإدراك والفهم الصحيح لما يعمل هو أول أسس نجاحه[٨٥].) ويبين أن الكتّاب العالميين يعون هذا في أعمالهم، ويذكر منهم موبوسان خاصة فهو يعي قاعدة عمله (وشكل هذا العمل والخطوات التي يروم تحقيقها ليصل الى النتيجة التي في ذهنه، كذلك تشيخوف وجويس وكاثرين مانسفيلد وهمنجواي[٨٦].) ومن إدراكه هو لهذه

القاعدة تميز بطريقة خاصة في بناء قصصه، وساعده في ذلك تمثله لطرائق القصة الحديثة واستيعابها والخروج من ذلك بنهج خاص به يدل على شخصية واضحة[٨٧].

ويحدد عناصر الشكل او الأسلوب الذي يناسب حقائقه، التي يختارها لتناسب حقائقه أو تختارها هذه الحقائق للتعبير عنها: (والأسلوب القصصي ليس هو اللغة فقط. إنه مع اللغة اختيار الحوادث وطريقة التعبير عنها والشخصيات وتقديمها[٨٨].) فعناصر الأسلوب ثلاثة، أولها اللغة التي هي وسيلة القصصي الوحيدة التي إذا أساء استعمالها ضاع منه جل جهده وتفكيره وتقنيته كما يقول . فهي من وجهة نظر قصصية من أدق الامور. وليس غريباً أن الشاعر أو كاتب المقالة أو مدرس اللغة يفشل أغلب الأحيان في تدبير لغة قصصية مناسبة. ويذهب الى أن اللغة بوصفها وسيلة تتحدد صفاتها بالغاية التي يريدها الكاتب، ولذلك يريدها بليغة تصل الى القارئ وتؤثر فيه. وقد تكون هذه اللغة من وجهة نظر علماء اللغة ضعيفة ركيكة لا تحوي من محسنات الألفاظ ما يرفع مستواها إلا أنه يعدها بليغة مع ذلك لأنها هي اللغة الملائمة. والملائمة هنا تعني الإيصال ببساطة وقوة. والتأثير في مخيلة القارئ هو رأسمال الكاتب وهو مجبر على استغلاله[٨٩]. فهو يريد اللغة التي تثير مخيلة القارئ، والتي تقيم التواصل معه لأنه يريد أن يوصل اليه شيئاً، ولذلك يرى أن تاثيره في القارئ وتحقيق اتصاله هو رأسماله. ومن مواصفات اللغة التي تهيئ له التأثير في القارئ وايصال المعنى اليه والتي تجلت في لغة (خاتم الرمل) البساطة والمباشرة والدقة: (اللغة المباشرة هي اللغة المعبرة. لغة ترفض المرادفات التي لا داعي لها. ولا تحشد الاوصاف التي تغرق الصورة، ولا تبرز في الاقصوصة كهدف جمالي مقصود. ولذلك فليس عندي لغة شعرية، إنما أخلق أجواء شعرية بعض الأحيان وأحاول التعبير عن نفسية الشخصيات بأكثر الكلمات بساطة ودقة، ولم يخطر لي يوماً أن أضع جملة في أقاصيصي كما توضع الزهرة في عروة الرداء[٩٠].) ومن هذه الفكرة ولأن اللغة ليست بحد ذاتها شيئاً مقدساً كما يقول لا يجد ما يمنع من التعبير بالعامية، فالقوة التعبيرية (التي تكمن في عبارة تقال بالعامية في ظرف ومكان معينين لا يمكن أن نجد لها مثيلاً في جملة فصيحة مهما بذلنا من جهد. إن الفصاحة هنا تتخذ مفهوماً عكسياً[٩١].) وبهذا يحدد صفتين للغته القصصية: أولهما البساطة والمباشرة والدقة، فليست اللغة القصصية لغة شعرية يحرص عليها هدفاً جمالياً مقصوداً، لكنها توفر اجواء شاعرية كما يقول. وثانيهما بلاغتها وفصاحتها التي تحقق لها التأثير في القارئ. وهو في سبيل ذلك يعبر بالعامية، لأن اللغة الفصيحة قد لا تمتلك القوة التعبيرية التي تؤديها العامية. لذلك استحالت ترجمة لغته العامية الى غيرها، لما تملكه من شحنات تفقدها اية لغة اخرى[٩٢].

إن اختيـاره للغتـه القصصـية بهـذه الصـفات توجهـه إرادتـه فـي صـرف النظـر الـى (الوجـه الآخر)، الى الأسرار التي يقفل عليها فنـه، الـى مـا يكمـن وراءه فـلا يـدع القـارئ يسـحر بجمـال اللغة عما وراءها، ولذلك يصنعها شفافة يخترقها القارئ كالزجاج: (اللغة يجب أن تكون غير منظورة في الكتابة القصصية او الروائية. لا أريد جمالاً في اللغة بحيث ينصرف القارئ عما وراءها. أريده أن يخترقها مثل الزجاج، يرى العوالم التي تجري بعد اللغة. أنا أكتب بلغة بسيطة ومنسابة عن قصد. ولا أريد لغة جميلة لكي أنقل القارئ الى أجواء جميلة أو شعرية. فبواسطة اللغة وهي وسيلتي في الوصول الى القارئ وهي شفافة في الوقت نفسه وتخلق عوالم يمكن تسميتها بحثاً عن لغة ثانية، فبواسطتها يصل القارئ الى عوالم تتحرك. أنا اخلق عوالم شعرية بعد اللغة او ما وراء اللغة. إما اللغة ذاتها فتظل شفافة دائماً[٩٣].).

ويذكر أن أسلوبه في اللغة اعتمده غيره من كتاب القصة لأنهم يتوخون فيها غايات ليست أسلوبية أو شكلية فقط. فهي تتوخى (البساطة في تعبيرها والتعمق في الموضوع. ولم يحاول أحد من كتاب القصة العراقية أن يزوق لغته أو أن يكتب فقط لأجل أن يبدع في أسلوبه اللغوي. وهذه ناحية مهمة في أدب الأقاصيص عندنا[٩٤].) وهكذا نجد أن صفات اللغة القصصية تتحدد بالغاية التي توجه فنه وهي التعبير عن المعاني الكامنة وراءه.

أما الحوادث وهي ثاني مواد بناء القصة عنده، فإنه يختار للتعبير عنها تداعي الأفكار على ذهن البطل أسلوباً في عرضها. ويتبنى هذا الأسلوب وجهة نظر الشخصية في عرض الحوادث[٩٥]. وقد أعجب بأسلوب التداعي في السرد القصصي وتبناه منهجاً حتى لتبدو قصصه سلسلة من الخواطر وسيباً من المنلوج الداخلي[٩٦]. واستخدامه له من أبرز سمات أسلوبه التي تدل عليه. وقد استعان به في روايته الأخيرة، وهو يستخدم فيه طريقة الوصف الخارجي (المستقصي) التي يبرز فيها دور السرد المباشر واضحاً، إذ أنه استعان به باستمرار لتوضيح أبعاد الحدث ورسم أجواء القصة، وهو ما برع فيه الى حد كبير. كما استعان به أحياناً لرسم المحفزات التي تحرك ذهن البطل نحو ذكريات معينة متباعدة، لها أهميتها في مسار الحدث وتطويره الى نهايته المرسومة. وتتصل هذه الذكريات بماضي البطل وحياته الخاصة، والتجارب التي خاضها والتي أدت الى تحديد الكثير من آرائه[٩٧]. وهذه الطريقة قد تكون أحياناً من أسباب عيوب قصصه ومما يضعف من بنائها، ونقصد بذلك سيطرة هذه الذهنية الواعية عليها والتي لا يحسن القاص إخفاءها دائماً[٩٨] فقد تصرفه عن مراعاة الشروط الفنية للقصة حتى نجده في بعض قصصه لا يفكر في تتبع الحدث وتناميه بمقدار ما كان يحرص على أن يعرض أفكاره ويعمقها، فنجد البطل يطيل التأمل بكل ما يصادفه من أمور بشكل بدا معه أن هذه التأملات إنما كانت تملى عليه إملاء[٩٩]. وهذه الملاحظة قد تتصل

بعض الشيء بخاتم الرمل أيضاً، فقد اتخمت بأفكار البطل وتأملاته على حساب الأحداث التي يحس القارئ بأنها مفتعلة ولا اهمية لها الا بما ساعدت على عرض تلك الأفكار والتأملات.

إن ما وراء افكار الشخصية وموقفها وهو ما ترتبط به من رموز وهو الذي يعني القاص، هو الذي وجه بناء الرواية والقصة عنده فيما يتصل باستخدام التداعي أو المنلوج. فلأنها قصص فلسفة وأفكار استخدم أسلوباً يهتم بالافكار، وهو أسلوب تداعي الافكار. فالبطل يفكر، والقارئ عليه أن يفكر كذلك، لأنه يقرأ أفكاراً. ولأن قصصه لا تخرج عن هذا التوجيه لذا يلتزم هذا الاسلوب فيها كلها، حتى آخرها، والتزام أسلوب التداعي في كل قصة ولدى كل شخص يبدو أمراً غير طبيعي ويلوح على شيء من الغرابة وأنه يثير التساؤل فنحن نجده عنده صفة لازمة لكل عراقي، وهو يجور على الحوار الذي هو أنسب للاستخدام لدى بعض الشخصيات[١٠٠].

فهو يلتزم هذا الأسلوب حتى عندما لا تستدعيه شروط الفن بأن يجعله ملازماً لكل شخصية وفي كل موقف. وليس هو من لا يعرف شروط استخدام هذا الأسلوب لأنه يفرق بين الحوار والمنلوج ومجرى الشعور والتذكر الصرف[١٠١] فكان مناسباً أن لا يقتصر عليه. ونجده أيضاً يوصي بأن تناسب الافكار التي تتداعى الى الذهن الحادثة أو الموقف الذي تمر به الشخصية والحالة النفسية للبطل ومستواه في التفكير. وأن تكون وجهة نظره ذات مدى عميق ان كان عمره وشخصيته تستدعي هذا وبالعكس، وإلا فإن القاص يقع في خطأ فني.

إن التزام التكرلي لأسلوب التداعي يوجهه (الوجه الآخر) لفنه. وقد مر معنا ذكر أنه يختار الشكل أو الأسلوب الذي يستدعيه موضوع قصته أو الأفكار التي توجهها. ولذلك يختار أن يعرض الحدث من خلال تفكير الشخصية. ولذلك أيضاً ينهي الحدث هذه النهاية التي يلتزمها التزام أسلوب التداعي، والتي يراها مناسبة لموضوعاته وأحداثه وشخصياته، ولما يوجه قصته. وهي ترشد القارئ الى ما يوجهها وتستثير فكره ليتأمل فيها كما يريد له، ولهذا اختار أن (ينهي القصة والحدث في ذروته دون أن يتيح للقارئ ان يعود الى حالته الطبيعية لحرصه على أن يحشد كل تأثيرات القصة في نهايتها كي يمكن أن تترك أكبر الأثر وأشده في قارئها) وقد برر التكرلي سبب إنهاء قصته على هذا النحو بقوله: (ورغم أن الذروة ليست بالضرورة نوعاً من النهاية غير المتوقعة أو إنهاء العقدة كما يجب، فقد كانت بالنسبة لي كأنفجار عناصر الأقصوصة بعد تجميعها في نقطة واحدة. وبالطبع كانت مواضيع أقاصيصي ونوعية شخصياتها والمواقف التي تواجهها هذه الشخصيات تتلاءم مع هذه الذروات الانفجارية او الانفجار في الذروة، بل أعتقد أنها كانت ضرورية لها. لذلك نرى القارئ يقف عند انتهاء قراءته لهذه القصص يتساءل، وماذا بعد ذلك؟..)[١٠٢].

إن التكرلي يخضع الأحداث الى فنه، او الى مفهومه في القصة والحياة، ولذلك هو يختار أحداثاً معينة. وقد تبدو أحداثاً غريبة مما لا يمكن أن تكون قد حدثت في بيئة عراقية ومما لا يعرفها الناس في العراق[١٠٣]. ويبني هذه الاحداث بناء خاصاً، وينهيها نهاية خاصة يجدها ملائمة لمفهومه الخاص. في (خاتم الرمل) تنتهي الرواية في لحظة الحدث الحاسمة. ولعل ما يملأ القارئ اندهاشاً ان البطل قد يقتل فيها وهو راويتها، يروي حتى لحظة مقتله، وهذا لا يمكن أن يحدث في قصة حقيقية. وقد اختار هذه النهاية في غير هذه القصة، وهي تؤكد رغبة القاص في تنبيه القارئ ـ لحظة يصدمه بغرابة النهاية ـ الى أنه لا يقرأ قصة. (ولقد كان من نتيجة محاولة التكرلي التعبير عن مضمون قصصه من خلال الشخصية في وقت يبلغ الحدث فيه ذروة تأزمه الدرامي أن أصبحت حركة أبطاله محدودة. فهم في الأكثر يجلسون في مكان محدد لا يبرحونه، وان كان فإن حركتهم تتم في مسافة صغيرة. وهي حركة اذا وجدت في القصة فهدفها أن تساعد القاص على تطوير حدثه. مما يفسر لنا ضيق العالم الذي جرت فيه أحداث قصصه، إذ لم يتجاوز حدود مدينة بعقوبة الصغيرة أو بعض شوارع بغداد أو بيوتها[١٠٤].) وفي روايته الأخيرة لا تعدو حركة البطل المحدودة بيئة بغداد وتتصل ببعقوبة. وهذا يدعو للاستغراب، ويؤكد أنه لا يأبه بأن تبدو قصصه غريبة، بل يؤكد رغبته في التنبيه على أن هذا الاقتصار على بيئة محددة ليس طبيعياً، ولحظة الانتباه هذه قد تدعو القارئ الى التفكير بأنها رموز لها دلالتها الثابتة لديه.

أما البداية فهي محسوبة لديه ضمن خطته العامة يريدها أن تساعد في الكشف عن الحقائق التي يريد أن يقولها او التمهيد لها: (وما لم تبدأ وقائع الحادثة بشكل سليم وتسير حسب منطق البداية حتى تنتهي النهاية المقنعة، فلن تكون هناك حادثة قصصية. وكل هذا دون ان نتطرق الى كيفية التقديم التي هي شرارة الحياة في الأقصوصة. ويخيل الي أن من المستحسن أن يسأل الكاتب نفسه قبل أن يبدأ: كيف يمكن أن اقدم هذه السلسلة من الحوادث؟ او بأي شكل ومن خلال اية وجهة نظر يمكنني ان اكشف عن هذا النوع من الحقائق. فإذا وضع خطة ونفذها بحذافيرها ثم وقف أمام انتاجه ونقده باخلاص فسيدرك ماذا تعني الحادثة وماذا يعني تقديمها[١٠٥].) وهو يمتدح أحد كتاب القصة بأنه كان يعرف كيف يبدأ فهو (يبدأ كأنه يعلم خطته وحدود فنه وإمكانية وسائله، فنجد افتتاحيات أقاصيصه مشوقة جذابة تصل نفس القارئ بسرعة.. ولا يعيب هذه البداية أنها غامضة لا صور فيها، ولا معنى محدد، لأن من صفات البداية أن تكون هكذا[١٠٦].) وسر هذا الغموض الذي يتحدث عنه هو من غموض المضمون أو من خفاء المعاني التي تدعو اليها. وقد يكون سره رغبته في التأثير في القارئ الذي يريد أن ينبهه الى غاياته: (إن التأثير على القارئ أو محاولة ذلك هو أو

أعمال الكاتب. والسطور الأولى او الصفحات الأولى في الأقصوصة لها أهمية كبيرة في هذا المجال. ولذلك فإن الكاتب برسم صورة او تقديم حادثة او شخصية يمكنه ان يتلمس السبيل الى مخيلة القارئ)(١٠٧).

ونجد انطلاقاً من هذا التصور لدور البداية ولارتباطها بالخطة المحددة التي توجه فنه أن بداية روايته الاخيرة مكتوبة بدقة وهي تضع الخطوط العامة لها، بل إنها تترسم الطريق الى نهايتها. ولذا ننتهي من الرواية بالعبارات الأولى التي ابتدأنا بها: (كنت بمفردي).. و(أنا بمفردي). بل إنها بما أراده لها من التأثير وتنبيه القارئ تعلن عما وراءها وتوجه نظر القارئ اليه. فهي تقول له ولكن على نحو غير مباشر إنه لا يقرأ أحداثاً حدثت، انها حوادث لم تحدث إلا في ذهن البطل او القاص، وكما أكدت نهايتها الغريبة أنها لا يمكن ان تحدث. وبهذا تلتقي البداية والنهاية في الإعلان نفسه، فهما تنتهيان الى نتيجة واحدة، هي عدم واقعية الأحداث، وأنها أحداث لا وجود لها الا في ذهن الكاتب. وحاول في أثناء السرد أن يفهمنا ذلك بسبب غرابة أحداثها، وعدم أهميتها لتكون موضوع رواية. لقد حرص على أن ينبه القارئ من خلال كل شيء على ما يكمن وراءها.. الى التفكير فيما ترمز اليه.. بل إنه سلمه مفتاحها منذ البداية التي نصحته بألا يأخذها على ظاهرها، وأن يوقظ فكره ويفكر فيها، لأن ما يجري في ذهن البطل وما يرويه أحداث لم تحدث: (وأنا بمفردي وراء المقود أسوق لا تشغلني الوجهة التي أقصدها، بل احتمال نفاذ الوقود وتوقف السيارة على حين غرة. ولم ينفد الوقود مرة ، ولا انقطعت عن التفكير في احتمال ذلك، وهكذا يصير حدثاً ما لم يحدث.) . ص٥.

أما الزمن في الرواية فهو يقصد من ذكر بعض التواريخ تحديد المعاني المرموز اليها بتلك التواريخ او الأزمان التي يذكرها. وفي الرواية تتداخل الأزمنة وهذا غالب على قصصه بسبب طبيعتها الخاصة. وقد صرح بأنه يعتمد على القارئ في ربط الأزمنة التي قد تكون مضطربة وإعادة صياغتها من جديد، ويقول إنه نجح في حمل القارئ على هذا(١٠٨). ولقد مر معنا انه يحرص على التفاعل بينه وبين القارئ، والتأثير في القارئ، وأنه يحرص على هذا التأثير منذ السطور الأولى، إنه يريد القارئ المستثار، الواعي، الفاعل، القادر مثله على بناء الرواية وتنظيمها، والتفكير بما تقول ـ من وراء حجبها ـ ثم محاورته..

أما شخصيات الرواية وطريقة تقديمها، وهي ثالث عناصر الأسلوب القصصي عنده، فهي شخصيات رمزية وإن كان يحرص على جعلها واقعية، إذ إنها شخصيات محلية ذكر أنه يحرص عليها لأنها لا شيء يمنحها الحياة غير لغتها الخاصة(١٠٩). وقد مر معنا أنه ذكر أنه لا يترك ما اشترطه على نفسه من التعبير بالعامية الا عندما تحدث أحداثه في بيئة غير عراقية، وفي خاتم الرمل ترك التعبير بها!. ويحاول التكرلي أن يرسم الخطوط الخارجية

للشخصية حتى تبرز ملامحها، وهذا يحتاج الى دقة ملاحظة لكي تتجسم الشخصية في مخيلة القارئ. وهو يستغل حتى اسم الشخصية لتوضيح ابعادها النفسية لكي تكون مناسبة تماماً لما تعبر عنه من افكار. وقد قلنا إن تناقض اسم البطل (هاشم السليم) يعبر عن تناقضه في الفكر والعمل. وهو ينتقل من وصف الهيئة الخارجية للشخصية إلى تعمق باطن هذه الشخصية، يتغلغل فيها ويعرض علينا ما تهمس به، وما يعتمل في صدرها ويدور في عقلها، صراعها الذهني، وهو ما ميزه من غيره، إذ اتجه القصص الواقعي لدى غيره الى معالجة القضايا العامة بحيث لا نكاد نجد تصويراً لعالم الأبطال الداخلي وهمومهم الصغيرة، وهو من مظاهر ضعف الأدب القصصي البارزة في العراق. وليس ذلك ما تجده في قصص التكرلي الواقعية، فنحن فيها نواجه عوالم داخلية زاخرة بشتى الانفعالات والهموم. وهذه العوالم هي ميدانه الذي يجول فيه ولا يريد أن يبرحه. وهو عالم حزين متشائم يسعى فيه الى تصوير شخصياته في موقف معين او خلال ازمة ما، مما اعطى لمضامينه طابعاً متوتراً بسبب من طبيعة الصراع الذي تخوضه الشخصيات وهي تغالب ما يواجهها من أزمات ومشاكل(١١٠). ولقد عد أثقال قصصه بهذه الصراعات الفكرية من أبرز عيوبها الفنية أن لم يكن عيبها الرئيس الذي أدى الى عيوبها الثانوية الاخرى. فأدبه يزخر بهذه الأفكار والتاملات، ولذلك كان أبطاله في الأكثر أبطالاً منعزلين عن الناس في عالمهم الداخلي الزاخر بالانفعالات والهموم واأافكار. وهو يجعلهم يتطرفون في أفكارهم ومواقفهم ويتجاوزون الحدود في تطرفهم مما يسبغ على قصصه أجواء مظلمة متشائمة. وقد تساءل الباحثون عن سر هذه المواقف المتطرفة واللا أخلاقية لشخصياته. ومر معنا أنهم فسروها بأنها تعبير عن تجربة شخصية مريرة مر بها الكاتب ظلت خيوطها السود تمتد الى كل تجربة ويراها أنى توجه. او إنها الصورة الحقيقية للواقع تلك التي استطاع بحسه المرهف أن ينفذ اليها. وقد يكون تعرفه على صورة الواقع في حياتنا والقوانين المتحكمة بها، قد ولد لديه رد فعل عنيف تجاهها قاده الى هذا التطرف في الفكر والمواقف والى التمرد على هذا الواقع ورفض الكثير من القيم والاعتبارات الأخلاقية التي يسلم بها الناس عادة على ألسنة أبطاله(١١١). وقد قلنا انها لا تعبر عنه لأنه يدينها أخلاقياً. فما هو إذن سر هذه الغرابة؟ لقد ظن بعض الباحثين أن ما يبدو من تصرف الشخصية إنما هو من طغيان شخصية القاص. فهو يسرب اليها أفكاره التي قد توصف بالوجودية وبغيرها، والتي قد تملك على امرأة بسيطة فكرها وتصرفها(١١٢). وهو الذي يدرك، لا بل يوصي غيره ـ إن وجده لا يراعي مناسبة الأفكار للشخصية التي تحملها ـ بضرورة مراعاة هذه المناسبة. فما هوإذن سر هذا الخرق، ولماذا يعلّم غيره ولا يتعلم؟ لماذا يجعل شخصياته تتجاوز مألوف التصرف الذي يفترض أن تقوم به على وفق ما تمليه عليه طبيعة الافكار التي تحملها وعمرها

ودورها في القصة وموقفها من الأحداث..؟ وهو تجاوز ينبه القارئ ويدفعه الى التساؤل، وهو أمر لا يبدر الا ممن لا يحسن توجيه عناصر القصة وأدواتها، وهذا لا يمكن أن يكونه قاصنا القدير بأي حال من الأحوال. ما هو السر اذن؟ لابد من أنها ليست شخصيات طبيعية حية، لأنه لا يرضى لها ما تبدو عليه[١١٣]. لابد لها إذن من ان تكون رموزاً أو أفكاراً. وهذا وحده يجيب على كل تساؤل واستغراب، وهو التفسير الذي يدفعنا اليه ويجعلنا لا نطمئن الى أي تفسير آخر. بل إنه يزرع ما يثير الشك حول أي تفسير آخر قد يطرأ على الذهن لتأويل موقف الشخصية..

الهوامش:

(١) أهم كتب فيبير (سيكولوجية الفن) ١٩٥٨، و(تكوين الأثر الشعري) ١٩٦١، و(مجالات جذرية)١٩٦٣، واخيراً كتابه المهم (ستندال: البنيات الجذرية لآثاره ومصيره) ١٩٦٩. وقد أثرت أفكاره تأثيراً عميقاً في النقد الأدبي، وأثارت مناقشات عنيفة، واستوحاها كثير من النقاد في تحليلهم الجذري.. ينظر: اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، نهاد التكرلي، الموسوعة الصغيرة (٣٦)، العراق، ١٩٧٩، ص١٢٨.

(٢) إن وضعه للتعبير بالصورة الواضحة في مقابل الصورة الرمزية يبين أن تجسيد العمل الأدبي لجذره الجوهري في الأدب الرمزي تجسيد غير مطابق، وهذا يذكرنا بوصف هيجل لمرحلة الفن الرمزي من مراحل تاريخ الفنون والآداب بأنه يمثل جوهراً لما يتجلى تماماً في ظاهره، فالظاهر لا يحقق انطباقاً على الجوهري، إنه مازال يمثل تناقضاً يعمد الانسان الى تجاوزه ليحقق الصورة الواضحة المنطبقة تماماً على ماهيتها.

(٣) ينظر: اتجاهات النقد الادبي الفرنسي المعاصر، ص١٢٧-١٣٦.

(٤) تجربتي القصصية/ مجلة الكلمة، العدد٣/ السنة الاولى، كانون الثاني، ١٩٦٩، ص٩١.

(٥) ينظر المصدر السابق.

(٦) نفسه، ص٩١-٩٢.

(٧) ينظر: القصة الخمسينية وعالم فؤاد التكرلي. ملامح بنية الاخفاق وبنية السرد/ فاضل ثامر/ مجلة الأقلام - العدد الرابع، ١٩٨٦، ص٦٧.

(٨) الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية/ الدكتور عبدالإله احمد/ دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٧، جـ١، ص٢٣٥.

(٩) ينظر:القصة الخمسينية وعالم فؤاد التكرلي...ص٧٤.

(١٠) ينظر: المصدر السابق، ص٧٠.

(١١) ينظر: الأدب القصصي في العراق... جـ٢،ص٣١٢.

(١٢) المصدر السابق، جـ٢،ص٣٣٣.

(١٣) نفسه، جـ٢،ص٣٦٢.

(١٤) ينظر: القصة الخمسينية وعالم فؤاد التكرلي...ص٧٦.

(١٥) الادب القصصي في العراق.. جـ٢، ص٢٨٩.
(١٦) ينظر: الوجه الآخر، مجلة الاديب العراقي، العدد الأول، السنة الأولى، ١٩٦١.
(١٧) وصفه الدكتور علي جواد الطاهر بأنه في فنه (واحد) وأن هناك خطاً رابطاً بين أعماله. ينظر: الرجع البعيد/ مجلة الأقلام/ العدد الرابع، ١٩٨٦، ص٥٧.
(١٨) ينظر: الأدب القصصي في العراق...جـ٢،ص٢٩٠.
(١٩) المصدر السابق، جـ٢، ص٢٨٩.
(٢٠) ينظر: القصة الخمسينية وعالم فؤاد التكرلي...ص٨٢.
(٢١) ينظر: فؤاد التكرلي: لا يمكن ان احيا بدون كتابة/ مجلة الاقلام، العدد الرابع، ص١٠٤.
(٢٢) ينظر: الادب القصصي في العراق... جـ٢،ص٣٨٤.
(٢٣) المصدر: السابق، جـ٢، ص٢٩٨.
(٢٤) ينظر: فؤاد التكرلي: لا يمكن أن أحيا بدون كتابة....ص١٠٦.
(٢٥) الرمز والرمزية في ادب نجيب محفوظ، سليمان الشطي، الطبعة الاولى، ١٩٧٦، ص١١.
(٢٦) ينظر: (الرجع البعيد)، للدكتور علي جواد الطاهر.. ص٥٧.
(٢٧) ينظر: (الوجه الآخر) للدكتور علي جواد الطاهر.. ص١٠٩ـ١١١.
(٢٨) الأدب القصصي في العراق.. جـ٢، ص٢٩٦.
(٢٩) المصدر السابق، جـ٢،ص٢٢٣..
(٣٠) الرجع البعيد/ للدكتور علي جواد الطاهر ـ ص٥٧.
(٣١) ينظر المصدر السابق.
(٣٢) نفسه، ص٥٨. ٦٠.
(٣٣) ينظر: الأدب القصصي في العراق... جـ٢،ص٣٦٥.
(٣٤) وإن كان هناك من يخالفنا تماماً، فترى الدكتورة فريدة أبو حيدر أنه من الفئة القليلة من الكتاب الذين نجحوا او اقتربوا كثيراً من تصوير النساء أفراداً أو أشخاصاً بدل تصويرهن رموزاً. وسمح للمرأة أن تكون إنساناً لا رمزاً. ينظر: انسان لا رمز، المرأة في ادب فؤاد التكرلي، د.فريدة ابو حيدر/ مجلة الاقلام/ العدد الرابع، ١٩٨٦، ص٦٥.
(٣٥) ينظر: (الوجه الآخر) للدكتور علي جواد الطاهر، ص١٠٩ـ١١٠.
(٣٦) المصدر السابق، ص١١٤.
(٣٧) نفسه، ص١١٥.
(٣٨) كنت قد تجاوزت التفسير الرمزي لأحداث رواية (الرجع البعيد) ووعدت بأن أقف عند هذا التفسير في المستقبل وذلك لأني نشرت هذا البحث في زمن النظام السابق والتفسير يشير الى دور النظام السابق ورموزه في الإطاحة بالحكم الوطني في ١٤ رمضان ، ٨ شباط الأسود ١٩٦٣. وكنت قد أطلعت الدكتور عبدالإله أحمد على هذا التفسير في مسودة البحث التي احتفظ بها في حينه. ولقد أكد القاص فؤاد التكرلي في آخر لقاء تلفزيوني معه قبيل وفاته بثته قناة الحرة من خلال برنامج (سيرة مبدع) صحة هذا التفسير الرمزي لأحداث هذه الرواية فذكر أنها رمز يشير الى شناعة فعل البعثيين الذين اعتدوا على شرف وكرامة العراق ومجد تاريخه ، وخربوا انجازاته الكبرى وقتلوا قواه الوطنية.

(٣٩) الحبكة المنغمة/ عبدالجبار عباس/ إعداد/د.علي جواد الطاهر وعائد خصباك/ طبع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الاولى، ١٨٩، ١٩٩٤.
(٤٠) ينظر: الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، الدكتور عمر الطالب، ص٦.
(٤١) المصدر السابق، ص٧.
(٤٢) نفسه، ص٥.
(٤٣) نفسه، ص٧٧.
(٤٤) مختارات (ذو النون ايوب) عني بنشره عبدالمنان أيوب/ بغداد/ مطبعة اللواء/ ص٦٧.
(٤٥) ينظر: المصدر السابق، ص٧٢.
(٤٦) ينظر: الأدب القصصي في العراق.. جـ١،ص٢٠٢.
(٤٧) الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية.. ص٩٥.
(٤٨) ينظر: دماء خضر، وخواطر أخرى في الاقصوصة العراقية/ مجلة الأديب العراقي/ العدد الرابع/ ١٩٦١، ص٦٨ـ٧٠.
(٤٩) ينظر: المصدر السابق، ..ص٧٢ـ٧٣.
(٥٠) الوجه الآخر، للدكتور علي جواد الطاهر، ص١٠٥.
(٥١) ينظر: المصدر السابق، ص١٠٧.
(٥٢) ينظر: فؤاد التكرلي: لا يمكن أن أحيا بدون كتابة... ص١٠٥.
(٥٣) ينظر: الأدب القصصي في العراق... جـ١، ص٢٣٢ـ ٢٣٥.
(٥٤) ينظر: الرجع البعيد/ للدكتور علي جواد الطاهر... ص٥٨ـ٥٩.
(٥٥) ينظر: تجربتي القصصية...ص٨٩.
(٥٦) ينظر: الوجه الآخر/ للدكتور علي جواد الطاهر.. ص١٠٤.
(٥٧) المصدر السابق.. ص١٠٥.
(٥٨) القصة الخمسينية وعالم فؤاد التكرلي.. ص٧١.
(٥٩) ينظر: الأدب القصصي في العراق.. جـ٢، ص٣٥٧ـ٣٥٨.
(٦٠) الوجه الآخر/ للدكتور علي جواد الطاهر. ١٠٦.
(٦١) الوجه الآخر/ للدكتور علي جواد الطاهر.. ص١١٢ـ ١١٣.
(٦٢) المصدر السابق، ص١١٣ـ١١٤.
(٦٣) دماء خضر وخواطر أخرى في الأقصوصة العراقية.. ص٦٨.
(٦٤) المصدر السابق ص٦٩.
(٦٥) نفسه، ص٦٩.
(٦٦) نفسه،...ص٦٩.
(٦٧) ينظر: الرجع البعيد للدكتور علي جواد الطاهر، ص٥٧.
(٦٨) ينظر: الوجه الآخر للدكتور علي جواد الطاهر، ص١٠٨ـ١٠٩.
(٦٩) ينظر: الرجع البعيد للدكتور علي جواد الطاهر...ص٥٨.
(٧٠) ينظر: الوجه الآخر للدكتور علي جواد الطاهر... ص١٠٨.
(٧١) ينظر: الوجودية فلسفة إنسانية، جان بول سارتر/ ترجمة حنا دميان/ مطبعة كرم ـ بيروت، ص٢٢.

(٧٢) المصدر السابق.. ص٢٣.
(٧٣) نفسه، ص٦٣.
(٧٤) نفسه، ص٦٤.
(٧٥) نفسه، ص٣٥.
(٧٦) نفسه، ص٣٨. ٣٩.
(٧٧) ينظر: فن القصة، محمد يوسف نجم/ بيروت/ دار الثقافة/ ١٩٦٦، ص١٠٨.١١٠.
(٧٨) ينظر: موسوعة نظرية الأدب. إضاءة تاريخية على قضايا الشكل. القسم الأول..يا. أي ايسبورغ وآخرون/ ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد، ١٩٨٦، ص٨.
(٧٩) ينظر: مشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي/ أي. فينوغرادوف. ترجمة هشام الدجاني/ ص١٢١.
(٨٠) ينظر: القصة الخمسينية وعالم فؤاد التكرلي...ص٧٠.
(٨١) المصدر السابق، ص٧٠.٧١.
(٨٢) دماء خضر... ص٦٧.
(٨٣) ينظر: دماء خضر ... ص٦٩،٧٣.
(٨٤) المصدر السابق، ص٧٢.
(٨٥) نفسه، ص٦٧.
(٨٦) نفسه، ص٦٨.
(٨٧) ينظر: الأدب القصصي في العراق.. جـ٢، ص٢٩٣.
(٨٨) ينظر: تجربتي القصصية... ص٨٩.٩٠.
(٨٩) المصدر السابق... ص٧٠.٧٢.
(٩٠) تجربتي القصصية، ص٩٠.
(٩١) المصدر السابق، ص٩١.
(٩٢) ينظر: الرجع البعيد: .. ص٥٩.
(٩٣) فؤاد التكرلي: لا يمكن أن أحيا بدون كتابة.. ص١٠٦.
(٩٤) تجربتي القصصية... ص٩٢.
(٩٥) ينظر: الأدب القصصي في العراق.. جـ٢، ص٢٩٤.
(٩٦) ينظر: الوجه الآخر/ للدكتور علي جواد الطاهر.. ص١١٧.
(٩٧) ينظر: الأدب القصصي في العراق... جـ٢، ص٢٩٥، ٣٨٠.
(٩٨) نفسه، جـ٢، ص٣٨٣.
(٩٩) نفسه، جـ٢، ص٣٨٤.
(١٠٠) ينظر: الوجه الآخر/ للدكتور علي جواد الطاهر، ص١١٧.
(١٠١) ينظر: دماء خضر وخواطر أخرى في الأقصوصة العراقية،.. ص٧٤. ٧٥.
(١٠٢) الأدب القصصي في العراق... جـ٢، ص٢٩٥.٢٩٦.
(١٠٣) ينظر: الوجه الآخر/ للدكتور علي جواد الطاهر .. ص١١٠.

(١٠٤) الأدب القصصي في العراق .. جـ٢، ص٢٩٦.

(١٠٥) دماء خضر ... ص٧٣. ٧٤.

(١٠٦) المصدر السابق، ص٧٠.

(١٠٧) نفسه.. ص٧١.

(١٠٨) ينظر: فؤاد التكرلي: لا يمكن أن أحيا بدون كتابة... ص١٠٤.

(١٠٩) ينظر: تجربتي القصصية... ص٩٠.

(١١٠) ينظر: الأدب القصصي في العراق... جـ٢، ص٢٩٢.

(١١١) ينظر: الأدب القصصي في العراق، ص٣٨٥، ٣٨٧.

(١١٢) ينظر: الوجه الآخر... للدكتور علي جواد الطاهر، ص١٠٨.

(١١٣) ينظر: الرجع البعيد.. للدكتور علي جواد الطاهر، ص٥٨،٦٠.

وعي الذات وتجاوز الآخر(*)

(قراءة في الشعر القديم تحاور المناهج الحديثة)

تسعى بعض المناهج الحديثة في دراسة الأدب الى عزل النص موضع الدراسة عن ظروفه الخارجية نافية عنه كل أصوله ومراجعه لتكون كتابتها عن النص مرتبطة بلغة النص فقط وتصدر أحكامها النقدية عليه منصرفة عن كل ما تبوح به لغته من دلالات خارجية ، لأنها كما تذكر هذه المناهج لغة تتلاشى في داخلها الطوابع الاجتماعية أو الوراثية للغة لصالح حالة محايدة وجامدة يكتسبها الشكل ، لغة بريئة وفارغة تحقق غياباً كلياً ، لغة بدون صيغة فهي لغة إشارية لا يخصها التاريخ ، لغة أو كتابة تتغرب عن الذات وعن العالم اليومي المبتذل كما تصفه ، تشيد الكلمات فيها حقيقة في فراغ ، فهي تمثل صيغة لا تمت إلى حالة الكاتب ولا الى زمن أفعاله ، وهي تبحث عن الجوهر والمطلق ولكنها ترى جوهر الأدب هو الزوال[1].

إن دراستنا تحاول أن تمتحن صدق هذه الأفكار والدعوات ، وهل تصح أن تكون منهجاً لدراسة الأدب ، وهل يؤكدها الأدب نفسه لتكون غير مفروضة عليه وغريبة عنه ؟ ونختار لمحاججة هذه الدعوة نصاً من نصوص الأدب الجاهلي هو معلقة طرفة بن العبد ، لأنه يمثل محاولة للانزياح عن الأصل أو المرجع أو محاولة لإقصائه في مرحلة أدبية تمثل سيادة الأصل أو المرجع وتحكمه في عملية الإبداع ، لنعرف هل استطاع أن يزيحه أو يقصيه ؟ .. ثم لنعرف هل هناك نص أو لغة لايمتان إلى حالة الكاتب والى زمن أفعاله؟.

الشاعر الجاهلي ابن وسطه الاجتماعي ويمتد أحدهما في الآخر : امتداد من الذات الى الوسط ، وامتداد من الوسط الى الذات. وهما امتدادان متعاكسان ولكنهما متلاقحان يتزود الواحد من الآخر بعناصر الصلة والنماء ، ولا يغني قيام أحدهما عن الآخر. في حين تؤثر غلبة أحدهما في الآخر. وفي ضوء هذه الغلبة تتحقق هوية الشاعر في أن يكون ذاتياً أو ان يكون جزءاً من الوسط وفيه. ولإدامة هذه العلاقة بين الوسطين : وسط الشاعر ووسط جماعة الشاعر ، يحقق كل منهما مصالح الآخر لكي يغريه في الاستمرار ويحثه على العطاء. فالشاعر الذي يجد أناه ممتدة في أعمال المجتمع ، محققاً الانتباه على وجوده والانشداد لدوره ، يستمر في الاتصال وفي الامتداد. والوسط الذي يجد اهتماماته وهمومه ومعاناته جزءاً أصيلاً في الشاعر وعمله يظل دائم الصلة بذلك الشعر. ويقوم – لإغراء الشاعر – بتحقيق عوامل الأمن الثقافي والشخصي ومكافأة الإبداع وإقالة العثرة المادية في الغذاء والكساء

(*) نشرت في مجلة كلية الآداب ، العدد ٦٢ ، سنة ١٤٢٢-١٤٢٣ هـ/٢٠٠٢ م ، ص٤٠٦-٤٣٤.

والمأوى ليأخذ بدلاً من ذلك الشعر المتكلم بهمه والكلف بمعاناته والواصف لعلله والمعالج لشديدها ومزمنها. والشاعر في تعبيره عن الوسط والذات يمثل استبطاناً لذاتين في آن : ذات اجتماعية كبرى وذات مشاعر صغرى. وحين تطغى الذات الاجتماعية يصبح لا وعي الشاعر محتوى من المجتمع ومنسوخاً بالمؤثر الاجتماعي ، ويعم هذا التأثير كل قدراته ، ويتحول الشاعر في شعره القومي الى عنصر متطرف الرؤية أحادي النظرة :

إذا بلـــغ الفطـــام لنـــا صـــبي تخـــر لـــه الجبـــابر ســـاجدينا

وهذا هو الامتلاك الكامل لدواخل الشاعر من قبل صورة آخذة بالاتساع والشمول حد تعمية الشاعر عن رؤية أية حقيقة أخرى خارج صورة قبيلته. ويشتد أوار التعميم بالشاعر حدّ الاعتداد بأن قبيلته ومجتمعه ناتج بشري من أفراد يمتلكون طاقة تفوق البشر وتتفوق على الآدمية قدرة وتكويناً :

وإنـــي لمـــن قـــوم كـــأن نفوســـهم بهـا أنـف أن تسكن اللحـم والعظمـا

إنها الصورة الاحتوائية للاوعي الشاعر ، الصورة التي جعلته يعتقد أن الجسم البشري ما عاد مكاناً صالحاً لسكنى نفوس قومه. وقد ينحسر الامتداد الاجتماعي وتحدث مفارقة بين الشاعر والمجتمع ، ويصاب الشاعر بالاغتراب فيصير بعيداً في دواخله عن كل حاجات بيئته وإلحاحاتها. وقد يكون سبب هذه المفارقة اتساع مدركاته وتصوراته عن الكون والإنسان ، فيجد نفسه أكبر من مجتمع يفكر بمفاهيم وأطر محدودة الآفاق[٢].

ويتجلى التفاعل بين الشاعر والوسط الاجتماعي عبر اللغة التي هي أداة التواصل بينهما وتتأثر بمدى هذا التفاعل ، وهذا تؤكده نظريات اللغة. وإذا كان الشاعر يمثل استبطاناً لذات المجتمع الكبرى ولذاته فإن ذلك تعكسه اللغة ، كما تعكس غلبة إحداهما على الأخرى على صعيد الرؤية وعلى صعيد الطرائق والأساليب التعبيرية والقواعد اللغوية.

وقد فرقت نظريات اللغة بين مستوى التعبير لدى الفرد ولدى هيئة المجتمع بأجمعه ، فسمته لدى المجتمع باللغة ، وهي مجموعة المصطلحات والقوانين اللغوية التي يتخذها المجتمع. أما التطبيق الفردي للغة والذي يتجلى فيه النشاط الإبداعي فهو الكلام. وتتأثر اللغة التي هي ملك المجموع بالمحيط الذي يوجد فيه مجموع المتكلمين بها ، وهو يرتبط بعوامل فيزيائية واجتماعية وثقافية تمثل الموروث التاريخي القومي لهذا المجموع. وتشير نظريات اللغة الى أن الأفراد يتعلمون لغة المجتمع التي تحتوي كل هذه المؤثرات ، ويصبحون قادرين على توليد وفهم عدد لا محدود من العبارات ، لأن هنالك عوامل داخلية مهيأة لديهم لذلك. فالفرد يكتسب اللغة ويتعلمها ثم يبدع فيها. ويتجلى النشاط الإبداعي للفرد من خلال الكلام.

وتحدثت هذه النظريات عن حصة الجانب الفردي والجانب المكتسب في اللغة ومدى التعارض بينهما. فالنشاط اللغوي للفرد محكوم بالقواعد التي تمثلها لغته التي يكتسبها من محيطه وبيئته. ومن خلال التفاعل بين الفرد والنشاط اللغوي الاجتماعي تظهر إمكانات الإنسان اللغوية الكامنة ومدى تأثيره في اللغة. ويظهر تأثير اللغة في شخصية الفرد إذ تمارس سلطتها على تفكيره ، فتقولب التفكير بوساطة عناصرها المعجمية والنحوية وبناها الأسلوبية ، وتحدد إدراكه وتفكيره ، فتؤثر في تنظيم النشاط المعرفي للفرد وتصوره عن العالم. وكما تؤثر اللغة في الفرد يؤثر فيها بهذه الإضافات الفردية التي تنتقل باللغة من مرحلة استعمال لغوي معين إلى مرحلة تمثل انزياحاً[٣] أو انحرافاً عنها ، أي الأنتقال إلى مرحلة الابتكار بالخروج على المتن اللغوي والانتقال الى حالة الاستثناء ، وهذا الكلام الاستثنائي يكشف عن إبداع الشاعر ، وبه تحدث الإضافة إلى متن اللغة[٤].

ومن المناسب هنا أن نشير الى تقسيم رولان بارت الذي تستند المناهج الحديثة الى دعواته في بعض ما تستند ، وفي كتابه (درجة الصفر للكتابة)- لمستويات التعبير اللغوية هذه وهو يحاول تصنيف الكتابات الفرنسية في خلال مائة سنة [من (١٨٥٠-١٩٥٠)] ، فلقد اعتمد على ثلاثة مصطلحات إجرائية أعاد تحديدها قبل أن يستعملها في تمييز انتماء كل كتابة إلى نمط من الأنماط التي يقترحها ، وهذه المصطلحات هي : اللغة ، الأسلوب ، الكتابة.

وهو يعرف اللغة بأنها معطى اجتماعي ، معطى مشترك محمل بالمعاني والاستعمالات (ملكية مشاعة) للناس ، إنها شيء اجتماعي بالتحديد وليس بالاختيار ، ولابد من عنصر الاختيار للأدب أو الكتابة. وهي عنصر سلبي بالنسبة الى الكاتب لأنها لا تخصه ، وهو يستعملها بدون أن تكون له حرية كبيرة في تغييرها. إن ما يستطيعه ضد اللغة هو أن يخلق لها سياقاً آخر يبعدها عن الاستعمالات المألوفة في مجال التواصل ، ومع ذلك فإن الكاتب يظل مقيداً بلغته وبموروثاتها. إن اللغة سلب ولكنه يقترب من الإيجاب من خلال الإجراء. ومن خلال الإجراء لا تتشابه لغة كاتبين وهي مغايرة لكل اللغات العتيقة والمستقبلية.

وتعبرمرحلة الأدب الكلاسيكي في الأدب الغربي عن مستوى (اللغة) فهي أكثر تمثيلاً لها ، وفي هذه المرحلة كانت اللغة متاعاً مشتركاً ، فكان الشعر عند رجال القرن السابع عشر مناخاً يعني أساساً مواضعة في اللغة. والذي يجده في الكتابة الكلاسيكية أنها كانت موحدة طيلة عدة قرون ، على عكس الكتابات الحديثة التي يجدها متكاثرة حد الانفجار. وفي هذه المرحلة فهم الكتاب الكلاسيكيون الكتابة على أنها (التجويد) في نقل اللغة المشتركة الى (أعلى) درجة من (الاكتمال) لتطابق ما يريدون التعبير عنه (وهذا ما تمثله أسس البلاغة

القديمة). إن الكاتب الكلاسيكي يؤثر أمان الفن على عزلة الكلام الذي يعبر عنه بالأسلوب ، وهو يعكس الأخلاقية الكلاسيكية ، فالكتابة عند الكلاسيكيين تمتص الأسلوب.

أما الأسلوب ، فهو تعبير عن الذات بعيداً عن غيرها ، إنه عزلة الكاتب وسجنه وشيأه ، إنه الخصوصي في الطقوسي ، هو يغوص في الذكرى المنغلقة للشخص ولايبالي بالمجتمع. الأسلوب يتموضع خارج العقد الذي يربط الكاتب بالمجتمع. إنه لغة مكتفية بذاتها لا تغوص إلا في الميثولوجيا الشخصية والسرية للكاتب. له علاقة بالماضي الشخصي للكاتب وليس بالتاريخ العام. في اللغة نلتقي إلفة التاريخ ، وفي الأسلوب إلفة الماضي الخاص. في الأسلوب نجد نرجسية اللغة إذ تنفصل الكتابة عن وظيفتها الأداتية ولاتفعل شيئاً سوى النظر الى ذاتها. والشعر الحديث مشبع بالأسلوب.

أما الكتابة فهي حصيلة تفاعل العنصرين السابقين ، إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع ، وهذا ما يجعل الكتابة لا اللغة ولا الأسلوب مجالاً لرصد تطورات الوعي وتحليل تجليات الآيديولوجيا ، لأنها في خصوصيتها وحريتها تلامس التاريخ وتتفاعل معه. إن الكتابة تعكس الذات والتاريخ فتوقف السلب المطلق الذي تمثله اللغة ، ففي الكتابة تتوقف حركة السلب المطلق ويأخذ السلبي صياغة. الكتابة ليست موضوعية ولا ذاتية. هي وسيط بين نسق أمة ونسق ذات. إن الكتابة بوصفها إشارة دلالية للكاتب تتصل بالتاريخ وتلامسه. وفي العصر الحديث تغيرت مفاهيم الكتابة وتنوعت وأصبحت الكتابة قبل كل شيء سعياً الى التخلص من ركام قواعد الصنعة ووصفات المدارس وأصبحت مغامرة ، بحثاً عما يشخص كلية علاقة الكاتب بنفسه وبالكون والمجتمع وقد تفضي به الى أن يستعيض عن الكتابة بـ (اللاكتابة) ، وهو ما يسميه بارت الكتابة في درجة الصفر ، أي جعل الأدب قريباً من الحياد ومن الصمت ، على حافة الزوال بدون تلك الزوائد التي تحيله الى جعجعة وأكاذيب. ومن هذا المنظور رصد بارت أربع لحظات أساسية في تاريخ الكتابة الأدبية الفرنسية في خلال مائة سنة الماضية.

إن هذه الأنماط للكتابة التي رصدها بارت في مرحلة الأدب الحديث قد توجد متداخلة متعاصرة[٥]. وقد ذكرنا أنه وجد أن مرحلة الأدب الكلاسيكي الغربي أكثر اقتراباً في التعبير عن مستوى (اللغة) كما حدده. وتشبهها في التعبير عن هذا المستوى مرحلة الأدب الجاهلي في تاريخ الأدب العربي ، حيث اللغة ملك مشاع ومعطى مشترك ، شيء اجتماعي محدد يلزم به الشاعر ، فالشاعر ليس حراً في مجتمع الجاهلية ، إنه مقيد بلغة القبيلة وموروثاتها حيث الصدور عن وعي موحد جماعي. وتعبر عن مستوى (الأسلوب) – الذي هو الإجراء الفردي داخل ما هو عام والمغايرة والانزياح عما هو قديم ومحافظ – محاولة بعض الشعراء الابتعاد بكلامه عن لغة التواصل المألوفة. ونستشهد في دراستنا هذه بواحد منم هو الشاعر (طرفة بن

العبد) في معلقته الشهيرة التي تمثل – كما قلنا – محاولة للمغايرة والتجاوز. ونحاول أن ندرس التفاعل بين (اللغة) التي تمثل المستوى العام ، و(الأسلوب) الذي يمثل المستوى الخاص بالشاعر من خلال قصيدته. فنحن نفترض بدءاً أن قصيدة الشاعر تمثل مستوى (الأسلوب) كما حدده (بارت) فهي تؤشر ذاتية وعزلة ومحاولة للتجاوز وقدرة على إحداث التأثير ، لأن الشاعر هو فرد قادر على إحداث تأثير في اللغة لأنه موهبة ، وهذه لابد من أن تمثل انحرافاً ، لأن صاحبها ليس فرداً لا يختلف عن الآخرين ، بل هو ذات مبدعة تمتلك القدرة على الخلق والإضافة وتحقيق التجاوز على المألوف والسائد والاعتيادي. وبدون هذا التجاوز والانحراف لايكون هنالك إبداع أو موهبة ، لأن الإبداع مع المألوف والاعتيادي وإن كانت نسبة هذا الاختلاف تختلف باتساع تلك الموهبة أو ضيقها ، فبمدى اتساع الموهبة يكون اتساع الانحراف والتجاوز. ومعلقة طرفة بن العبد تؤشر انحرافاً ورغبة في التجاوز نريد أن نستجلي مداهما على صعيد الرؤية والطرائق التعبيرية ، لنعرف هل استطاع (بأسلوبه) أن يتجاوز سلطة اللغة التي قلنا إنها تمثل كل سلطة الآخر. هل يستطيع (أسلوب) الشاعر أن ينحي سلطة (اللغة) ، أم ان الكتابة لابد من أن تؤكد التفاعل بين هذين المستويين وكما حددها بارت؟ وإذا كان الشعر يمثل حالة (الكتابة) فهل يمكن أن يمثل حالة الكتابة البيضاء أو البريئة أو المحايدة .. هل يمكن أن يمثل درجة الصفر للكتابة ؟.

إن معلقة طرفة بن العبد تمثل لحظة من لحظات التمزق داخل الأدب ، لحظة التمرد ، لحظة التغيير والحداثة ، لحظة الجدل التاريخي ، لحظة الخروج على الوحدة الكلاسيكية وولوج بوابة التشتت والتعدد والاختلاف. عندما يكون الوعي شقياً ، فالوعي يختار إما بالاستمرار في الموروث وإما برفضه ، وفي هذه اللحظة تتفجر الكتابة الكلاسيكية. أما عندما يكون الوعي موحداً (آيديولوجية واحدة) فإن الكتابة تكون وحيدة ، تكون حرماً اجتماعياً وليس طبيعياً ، وعندما تكف عن أن تكون طريقة للجريان محظوظة اجتماعياً ، عندها يكون الشكل في حالة اختيار بين الشذوذ والإلفة ، التقزز والممالأة والاستعمال والقتل. اختيار بين الناس أو الاعتزال ، اختيار أحد أمرين فلابد من تجاوز واختيار[٦] ، اختيار الذات أو اختيار الآخر ، وهو ما عكسه موقف طرفة الذي نتصدى لدراسته.

وكانت لغة الشاعر تعكس التردد بينهما لأن اللغة أداة الفرد والجماعة ، أداة الاتصال الفردي بالجماعة ، الاتصال بين الشاعر وقومه ، هي أداة لنقل الفكر ، فالشاعر يلجأ لنقل أفكاره ولتحقيق اتصاله بقومه الى محتوى الشعر ، مضمونه ، والمضمون الشعري في ظل مجتمع الجاهلية هو مضمون الجماعة بكل ما تشكل به رؤيتهم في التاريخ والفلسفة والدين والأسطورة والعلوم[٧]. فالمرحلة وطبيعة العلاقات الاجتماعية كانت تملي على الشاعر أن لا

يقول (نفسه بقدر ما يقول الجماعة ، أو إنه كان لا يقول نفسه إلا عبر قوله الجماعة) ولذلك فإنه كان يقول (ما يعرفه السامع مسبقاً : كان يقول عاداته وتقاليده ، حروبه ومآثره ، انتصاراته وإنهزاماته[٨]) ولأنه كان يقول الجماعة ، اقتضى ذلك منه معرفة ما يتصل بالجماعة. ومن هنا تنبه النقاد العرب القدامى إلى أن أهم أدوات الشاعر الفكرية إلمامه بتاريخ الأمة والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم[٩]. وهذه المعرفة توجبها طبيعة الموضوعات التي يستلزمها التعبير عن الجماعة ، فهو يحتاج إليها لأنه بصدد مدح الآخر وهجائه ووصف الانتصار عليه والفخر عليه بهذا الانتصار. وهكذا اقتضت المرحلة أن تتوحد رؤية الشاعر مع رؤية الجماعة لأنها رؤية التجربة الواحدة في الزمان والمكان. فكان الشاعر مندمجاً في جسد الجماعة التي فرضت عليه من خلال ذوقها العام الطريقة الأسلوبية التي عبرّ بها عن رؤيته لكي تعترف بشعره وتسبغ عليه نعوت التميز.

أما شاعرنا طرفة بن العبد ، فلم تكن ذاته منسوخة بالمؤثر الاجتماعي ، ولا يحتويها طغيان الامتداد الاجتماعي ، بل ان هذا ينحسر لديه مستجيباً لدوافعه الذاتية التي لا تتطابق مع الحافز الإجتماعي في الهدف والمفاهيم. لقد أراد أن يتكلم بلغته ، وكانت له رؤيته الخاصة التي لم تكن لتتطابق مع رؤية الجماعة وتصوراتها العامة مما أدى الى القطيعة الاجتماعية بينهما :

٥١- ومـــا زال تشـــرابي الخمـــور ولـــذتي وبيعـــي وإنفـــاقي طريفـــي ومتلـــدي

٥٢- إلـــى أن تحـــامتني العشـــيرة كلهـــا وأفـــردت أفـــراد البعيـــر المعبـــد [١٠]

ينصرف الشاعر في قصيدته الى ذاته يحاول التمرد ولا يقر المألوف من الحقائق والمفاهيم والتصور المقدم سلفاً. يرفض القيم المقررة ، مكوناً لنفسه فلسفته الخاصة ويتساءل من خلالها عن حقائق كبيرة ويجيب عنها .. يتساءل عن معنى الحياة عن الموت ، ويحس بفقد عنصر الحياة .. وبحتمية الموت الذي تنتهي لديه كل عاقبة .. وتتساوى لديه كل الصحائف ، وينتهي إلى التسليم للقدر الذي لابد منه ، مقراً بمرارة أن الذي ينضب هو الحياة لا الموت :

٦٣- أرى قبـــر نحـــام بخيـــل بمالـــه كقبـــر غـــويّ فـــي البطالـــة مفســـد

٦٤- تـــرى جثـــوتين مـــن تـــراب عليهمـــا صـــفائح صـــم مـــن صـــفيح منضـــد

٦٥- أرى المـــوت يعتـــام الكـــرام ويصـــطفي عقيلـــة مـــال الفـــاحش المتشـــدد

٦٦- أرى العـــيش كنـــزاً ناقصـــاً كـــل ليلـــة ومـــا تـــنقص الأيـــام والـــدهر ينفـــد

٦٧- لعمـــرك إن المـــوت مـــا أخطـــأ الفتـــى لكـــالطول المرخـــي وثنيـــاه فـــي اليـــد

لذا فهو يبادر النهاية بأسلوب آخر يخصه هو وقد ارتضاه لنفسه ، ولا يحجم بعد ذلك عن ملاقاة الموت ، وهو لا يخافه لأنه نهاية كل حي ، لذا يعاجله بانتهاب اللذات الفانية وببذل النفس وعدم الضن بما في اليد لأن الفناء يعتام النفوس والأموال ، مقرراً مخالفته للجماعة التي لا تقره في تفريطه وبذله وانغماره بالملذات ، يريد انتهابها قبل أن يعاجله الموت ، وهذا هو ما يعالجه الغرض الرئيس الذي تخرج إليه القصيدة :

٤٤- ولســـت بحـــلال الـــتلاع مخافـــة ولكـــن متـــى يســـترفد القـــوم أرفـــد

٤٥- وإن تبغنـــي فـــي حلقـــة القـــوم تلقنـــي وإن تقتنصـــني فـــي الحوانيـــت تصـــطد

٤٦- متـــى تـــأتني أصـــبحك كأســـاً رويـــة وإن كنـــت عنهـــا غانيـــاً فـــأغن وأزدد

٤٧- وإن يلتـــق الحـــي الجميـــع تلاقنـــي إلـــى ذروة البيـــت الكـــريم المصـــمّد

٤٨- نـــداماي بـــيض كـــالنجوم وقينـــة تـــروح إلينـــا بـــين بـــرد ومجســـد

٤٩- رحيـــب قطـــاب الجيـــب منهـــا رفيقـــة بجـــس النـــدامى بضـــة المتجـــرد

٥٠- إذا نحـــن قلنـــا أســـمعينا أنبـــرت لنـــا علـــى رســـلها مطروفـــة لـــم تشـــدد

٥١- ومـــا زال تشـــرابي الخمـــور ولـــذتي وبيعـــي وإنفـــاقي طريفـــي ومتلـــدي

٥٢- إلـــى أن تحـــامتني العشـــيرة كلهـــا وأفـــردت أفـــراد البعيـــر المعبـــد

٥٣- رأيت بني غبراء لا ينكرونني ولا أهل هذاك الطراف الممدّد

٥٤- ألا أيهذا اللائمي أشهد الوغى وأن أحضر اللذات هل أنت مخلدي

٥٥- فإن كنت لا تسطيع دفع منيتي فدعني أبادرها بما ملكت يدي

٥٦- فلولا ثلاث هن من عيشة الفتى وجدّك لم أحفل متى قام عودّي

٥٧- فمنهن سبق العاذلات بشربة كميت متى ما تعُل بالماء تزيد

٥٨- وكري إذا ما نادى المضاف محنباً كسيد الغضا نبهته المتورد

٥٩- وتقصير يوم الدجن والدجن معجب ببهنكة تحت الخباء المعمّد

٦٠- كأن البرين والدماليج علقت على عشر أو خروع لم يخضد

٦١- ذريني أروي هامتي في حياتها مخافة شرب في الحياة مصرد

٦٢- كريم يروي نفسه في حياته ستعلم إن متنا غداً أينا الصّدي

ويعبر في البيتين الأخيرين عن تفكير يخالف اعتقاد الجماعة من أنه إذا مات الميت خرجت من قبره هامة تصيح أن يسقوها ، فهو يريد أن يسقي هامته في الحياة لا بعد الموت ، ويريد أن يسقيها خمراً لا دماً. وهو يؤكد أن نظرته إلى كل الأمور التي تحدث عنها هي الصحيحة ، فلا تشتبه عليه وجوه الأمور ولا أمره عليه بغمة :

٩٨- لعمرك ما أمري عليّ بغمة نهاري ولا ليلي عليّ بسرمد

ولعله يريد أن يقول في بيته الأخير إن مستقبل الأيام سيثبت ما يجهله غيره ، ولعله يريد أن يقول إن رؤيته هي رؤية المستقبل :

١٠٢- ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزود

إن وعي الشاعر بذاته عبرت عنه لغته ، ونقصد ألفاظه وتعابيره ، فهو يكثر من استخدام الأدوات الدالة عليها كياء المتكلم والضمير المنفصل (أنا) وتاء المتكلم المسندة إلى الفعل ، وبالفعل متكلماً به من دون ضمير ظاهر يدل على الذات. وسنحاول أن نتتبع ورودها حسب تتابع أبيات القصيدة :

١- ظللت .. أبكي وأبكي/٢- صحبي عليّ/١١- لأمضي/-١٢- نسأتها/٣٦- شئت/٣٧- شئت/٣٩- أمضي .. صاحبي .. ليتني/٤١- خلت أنني عنيت .. أكسل .. أتبلد/٤٢- أحلت/٤٤- لست .. أرفد/٤٥- تبغني .. تلقني .. تقتنصني/٤٦- تأتني .. أصبحك/٤٧- تلاقني/٤٨/نداماي/٥١- تشرابي .. لذتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي/٥٢- تحامتني .. أفردت/٥٣- لاينكرونني/٥٤- اللائمي .. أحضر .. مخلدي/٥٥- منيتي .. دعني .. أبادرها .. يدي/٥٦- أحفل .. عودي/٥٨- وكرّي/٦١- ذريني أروّي هامتي/٦٢- يروي .. (عن نفسه)/٦٣- أرى/٦٥- أرى/٦٦- أرى/٦٨- فمالي أراني .. عمي .. أدن. عني/٦٩- أدري .. يلومني .. لامني/٧٠- أيأسني .. طلبته ../٧١- قلته .. أنني نشدت .. أغفل/٧٢- قربت .. أشهد ../٧٣- أدع .. أكن .. أجهد/٧٤- أسقهم/٧٥- أحدثته .. هجائي وقذفي .. ومطردي ../٧٦- مولاي .. كربي .. لأنظرني غدي/٧٧- مولاي .. خانقي .. أنا مفتد ../٧٩- فذرني وخلقي أنني .. بيتي/٨٠- ربي كنت .. ربي كنتُ/٨١- فأصبحت .. عادني/٨٢- أنا ../٨٣- فاليتُ .. كشحي ../٨٤- قمتُ/٨٦- وجدتني .. يدي ../٨٧- مخافتي ../٨٩- ألست ترى .. أتيت (هو المخاطب ..)/٩٣- متُ فأنعيني .. أنا أهله .. علي ../٩٤- ولا تجعليني .. كهمي .. غنائي ومشهدي/٩٦- كنت ... لضرني ../٩٧- عني .. جرأتي .. وإقدامي وصدقي ومحتدي/٩٨- أمري. عليّ .. نهاري. ،. ليلي عليّ/٩٩- حبستُ/١٠١- نظرت .. استودعته.

هذا غير الأوصاف التي يصف بها نفسه ، وحديثه غير المباشر عنها بصيغة الغائب.

وفي مقابل إحساسه المفرط بذاته الذي يحتويه بما يدل عليه في اللغة ، نجد إحساسه بالآخر إحساس مفارقة ، هو يحسه ليقصيه .. يحس اختلافه معه ، تمرده عليه ، وهذا يعمق إحساسه بذاته وانحيازه لها وانعزاله عن الآخر ، فهو يحاوره مؤكداً تمسكه بمخالفته ، وتمسك الآخر بما عنده :

٤٦- متى تأتني أصبحك كأساً روية   وإن كنت عنها غانياً فأغن وازدد

ويكثر من تأكيد عدم الاتفاق بينهما ، الذي قاد الآخر الى خذلانه في مواقف إجتماعية كثيرة ، لكن الشاعر لا يتخلى عن موقفه ولايرى موجباً لعذله :

٦٨- فمـا لـي أرانـي وابـن عمـي مالكـا   متـى أدن منـه ينـأ عنـي ويبعـد

٦٩- يلـوم ومـا أدري عـلام يلـومني   كما لامني في الحي قرط بن أعبد

٧٠- وأيأسني من كل خير طلبته   كأنا وضعناه إلى رمس ملحد

٧١- على غير ذنب قلته غير أنني   نشدت فلم أغفل حمولة معبد

٧٢- وقربت بالقربى وجدك إنه   متى يك أمر للنكيثة أشهد

٧٣- وأن أُدع في الجُلى أكن من حماتها   وإن يأتك الأعداء بالجهد أجهد

٧٤- وأن يقذفوا بالقذع عرضك أسقهم   بشرب حياض الموت قبل التنجد

٧٥- بلا حدث أحدثته وكمحدث   هجائي وقذفي بالشكاة ومُطردي

٧٦- فلو كان مولاي أمراً هو غيره   لفرج كربي أو لأنظرني غدي

٧٧- ولكن مولاي امرؤ هو خانقي   على الشكر والتسآل أو أنا مفتد

٧٨- وظلم ذوي القربى أشد مضاضة   على المرء من وقع الحسام المهند

٧٩- فذرني وخلقي إنني لك شاكر   ولو حل بيتي نائياً عند ضرغد

وهكذا لا نجده يستحضر الآخر الا ليشير الى موقفه من الآخر ، أو موقف الآخر ، الذي يفترض أنه لا يقدره التقدير الذي يستحقه ، لذا يطلب إليه أن ينظر له النظرة التي يستحقها :

٩٣- فإن مت فانعيني بما أنا أهله   وشقي علي الجيب يا أبنة معبد

٩٤- ولا تجعليني كامرئ ليس همه   كهمي ولا يغني غنائي ومشهدي

لقد كان ما ذكرنا إنزياحاً أو انحرافاً على مستوى النظر والتصور. أما على مستوى الطرائق الأسلوبية ، فسنحاول أن نعرف هل استطاعت ذاتية الشاعر أن تنحرف بالطرائق التي حددتها الأعراف الأدبية ، فقد فرضت على الشعر لكي يكون مقبولاً لدى الذوق العام أن يأتي الغرض الشعري الذي يمثل تجربة الشاعر من خلال أغراض أخرى محددة ، مفتاحها الوقوف على الطلل الذي يستلزم ذكر المرأة ، لأن الأطلال التي يبكي عليها هي ما بقي من منازلها. ثم ينتقل الى حيث الرحلة في الصحراء على راحلته ، إلى أن ينتهي إلى الغرض الذي دفعه إلى نظم القصيدة. وقد استنتج دارسو الشعر الجاهلي أن ما يلوح من تعدد في الموضوعات إنما هو أمر ظاهر ، لأن هناك معنى أو مستوى عميقاً يوحد هذه الأغراض المتعددة ويتحرك تحتها. يتمثل هذا المعنى العميق بالغرض الذي تخرج إليه القصيدة بعد هذه الأغراض الممهدة. لقد لاحظ أولئك الدارسون أن هذا الغرض يوجه بقية الأغراض ويجعلها تتأثر بلهجته وطابعه. وقد نبه الدارسون المحدثون كذلك على أن هذه الأغراض الممهدة ما هي إلا رموز تؤدي (مهمتها في تهيئة المناخ النفسي المطلوب لقبول التجربة الآنية التي يعالجها موضوع القصيدة الرئيس(١١)) فليس ما تمهد به قصائد الشعراء الجاهليين من الوقوف على الطلل إلا رموزاً فنية وصيغة مفرغة من مدلولها الموضوعي (فثمة شعراء وقفوا على أطلال حبيبات في قصائدهم لا يصلح ظرفهم البيئي أو الشخصي لبعث القناعة بأنهم مارسوا ذلك على وجه الحقيقة(١٢)) ولم تكن صورة المرأة لتخرج عن طبيعة استخدام صورة الطلل(١٣) ، وكذلك صورة الناقة.

ومن هنا يتضح أن هنالك مستويين للمعنى يحرك الشاعر شعره عليهما : مستوى ظاهر يتمثل بهذا المتعدد من الموضوعات والأغراض ، ومستوى عميق يتمثل بالغرض الذي يمثل التجربة الآنية ، والذي يتحرك تحت هذه الأغراض ويطبعها بطابعه. وتبرير هذه الازدواجية هو عدم القدرة على تجاوز سلطة الوسط الإجتماعي المتمثل بسلطة اللغة ، فالشاعر يؤثر الانصياع إلى سلطة الأعراف. اللغوية والأدبية حرصاً منه على ارتباطه الاجتماعي. ونجد التزاماً بهذا التعدد للأغراض من شاعرنا الذي قلنا إن ليس له في قصيدته غرض خارج ذاته ، فغرضه ذاته ولا غرض آخر لديه. أما ما يبدو من أغراض أخرى فرضتها الأعراف الأدبية العامة للجماعة ، فهي تغلف مضمون الشاعر ، ولكنه لا يكمن وراءها إلى الحد الذي قد يحمل على الاعتقاد بأنها أغراض تعبر عن تجارب أصيلة ، كما نجده لدى غيره من الشعراء ، بل إنه يطفح لديه على السطح ويكاد يعمل على تشتيت جمع الأغراض الشعرية التي توصي بها قوانين القصيدة الجاهلية. وتعبر الوقفة السريعة للشاعر على الطلل وبكائه

عن ضيقه بهذه التقاليد وعن عدم إيمان راسخ بها. ويؤكد هذا الذي نقول عدم اكتراثه بالالتزام بما يفرضه الوقوف على الطلل وبكاؤه من أجواء نفسية حزينة ، بالانتقال إلى أجواء أخرى والحديث عن امرأة أخرى غير التي بكى أطلال منازلها ، كأنه يريد أن ينبه بهذه المفارقة على كذب التجربة التي تصرح بها المقدمة ، ففي ما يأتي من الأبيات يتحدث عن امرأة أخرى وجو ترف ولهو يختلف عن جو الوقوف على الطلل حيث فراق للحبيبة ودموع وبكاء يتصل من يوم الشاعر إلى غده :

١- لخولـــة أطـــلال ببرقـــة ثهمـــد ظللـت بهـا أبكـي وأبكـي إلـى الغـد

٢- وقوفاً بهـا صحبي علـيّ مطيهم يقولـــون لا تهلـــك أســـى وتجلـــد

فهو يقول في أبيات تأتي بعد :

٤٨- نـــداماي بـــيض كـــالنجوم وقينـــة تـــروح إلينـــا بـــين بـــرد ومجســـد

٤٩- رحيـب قطـاب الجيـب منهـا رفيقـة بجـــس النـــدامى بضـــة المتجـــرد

٥٠- إذا نحـن قلنـا أسـمعينا انبـرت لنـا علـى رسـلها مطروفـة لـم تشـدد

٥١- ومـــا زال تشـــرابي الخمـــور ولـــذتي وبيعـــي وإنفـــاقي طريفـــي ومتلـــدي

فهنا وصل لذة وترف ، والمرأة ليست خولة بل قينة تُسمع وتُطرب وتنادم الرجال وتبذل لهم نفسها. وهذه هي التجربة الحقيقية للشاعر إذ تفصح فلسفته في أبياته عن أنها نمط الحياة التي يعيش فيها وينشدها. ويمثل فعل الشاعر رغبة في تجاوز لوحة الطلل والانحراف بالقصيدة عنها لكي تبقى تتحدث عن تجربة الشاعر الصادقة ، وهي بداية مرحلة تستشرف المستقبل ، وبذرة قطف الأدب ثمارها على يد متمردين أو مختلفين أرادوا تجاوز المألوف ، جاؤوا بعد الشاعر في عصور لاحقة.

أما حديثه عن الناقة فيكشف عن أنها كانت (تشكل معادلاً لأداة الصراع الإنساني في مواجهة الحياة) وقد استوفى في حديثه عنها (من سمات القوة والصلابة والضخامة ما يستغرق تسعة وعشرين بيتاً من مطولته التي تقع في بيتين ومائة بيت .. لتكون صورتها قادرة على تهيئة المناخ النفسي المطلوب لمحور التجربة المتجهة لتقرير ملامح بطولته

المتميزة [١٤]) والدليل على أنها رمز لصلابته وبطولته واستعداده في مواجهة الصراع الإنساني ، وأنه كان يتحدث من خلالها عن نفسه ، أنه انتقل من وصف قوتها التي تؤهلها لمواجهة الصعاب إلى الحديث عن نفسه ونجدته واستهانته بالخوف :

٤١ – إذا القـوم قـالوا مـن فتـى خلـت أننـي   عنيـت فلـم أكسـل ولـم أتبلـد

والدليل على أن الناقة كناية عن نفسه أنه بعد أن انقطع كلامه عن الناقة وانتقل إلى وصف شجاعته ونجدته في البيت الذي ذكرناه ، عاد يتحدث عن الناقة ، ونرى أنه يتحدث عن نفسه ، وكيف أنه يسوسها بقوة إذا انصرفت عن مواجهة الملمات عندما تضطرب الأمور وتشتعل :

٤٢ – أحلـت عليهـا بـالقطيع فأجـذمت   وقـــد خـــب آل الأمعـــز المتوقـــد

٤٣ – فـذالت كمـا ذالـت وليـدة مجلـس   تُــرى وبهــا أذيــال ســحل ممــدد

ثم يرجع مرة أخرى ببيت آخر من الناقة إلى نفسه مما يؤكد أن الأبيات ليست للناقة لأنه يعود إلى نفسه أو يستمر في حديثه عن نفسه :

٤٤ – ولســت بحــلال الــتلاع مخافــة   ولكــن متــى يســترفد القــوم أرفــد

فالحديث عن الناقة صيغة فرضها وعي المرحلة التاريخية ووعي الأعراف اللغوية والأعراف الأدبية العامة التي تحددها تلك المرحلة. أما باطنها فحديث عن النفس ، فهناك باطن عميق للنص يتقنع بظاهر يفرضه الالتزام بالتقاليد السائدة ، وهو باطن يطفح على ظاهر القول ويشير بصراحة إلى غاية الوصف ويهدد البنية التقليدية بالانهيار.

وإذا استطعنا أن نلمس لدى الشاعر محاولة لتجاوز سلطة اللغة ، فإن اللغة تعود فتتسلط عليه ، وتتمثل سلطة اللغة على مستوى الطرائق اللفظية بالامتثال للنماذج اللفظية ، والتكرار الأمين للعبارات والألفاظ ، مما يعبر عن خضوع الشاعر للتعاليم اللغوية المعطاة ، فعندما يصف ناقته مثلاً ، فبالألفاظ التي وضعت لوصفها في معاجم الشعراء الآخرين. وعندما ينتقل إلى وصفها أو من وصفها ، فهو يستخدم طرقاً لغوية متعارفاً عليها :

١١ – إني لأمضي الهم عند احتضاره ..

وتتجلى سلطة اللغة كذلك من خلال ميل الشاعر إلى الالتزام بالأوزان والبحور التي عزف عليها الشعراء الآخرون ، وهو يختار الوزن والبحر والتفعيلة مما تعارف عليها قومه. ولا نريد أن نبحث في استجابة هذا الوزن والبحر لعاطفة الشاعر الذاتية ، فهذا نفترضه ، ولكنه يؤكد في الوقت نفسه التزام الشاعر بأن ينشد شعره من خلال الموسيقى التي أطربت جماعته. كذلك استخدامه للقافية – وهي في المعلقة حرف الدال – يؤكد تعلقه غير الواعي بالجماعة ، فمن خلال أسماء الأعلام والمواضع الواردة في القصيدة – وهي تنتهي بحرف الدال – نعرف أن هناك ميلاً لدى قبيلته لهذا الصوت. من هنا يبدو استخدام الشاعر لهذا الحرف في قافيته كأنه آصرة قبلية يحرص على أن يشد بها أبياته ، فمن أسماء أعلام قبيلته ومواضعها الجغرافية ورد ما يأتي : (قرط بن أعبد – معبد – عمرو بن مرثد – ابنة معبد – برقة ثهمد).

ونرى لغته تستجيب لوظيفة التماس التي هي أكثر أهمية من وظيفتها في التعبير في ظل مجتمع الجاهلية القبلي إذ لا يستطيع الفرد الانفصال عن قبيلته. فالشاعر الجاهلي حريص على الآخر يحركه هاجس التوجه الى أحد يخاطبه ، فتتسم لغته بهذه الخطابية أو الندائية التي تظهر بوضوح في الأوامر والنواهي وفي تبادل الأسئلة والأجوبة ، وإن كنا قد ذكرنا عن شاعرنا أنه يتصل بالآخر ليفارقه :

٥٤- ألا أيهـذا اللائمـي أشـهد الـوغى وإن أحضـر اللـذات هـل أنـت مخلـدي

٥٥- فـإن كنـت لا تسـطيع دفـع منيتـي فـدعني أبادرهـا بمـا ملكـت يـدي

......

٦١- ذرينـي أروي هـامتي فـي حياتهـا مخافـة شـرب فـي الحيـاة مصـرد

......

٧٩- فـذرني وخلقـي إننـي لـك شـاكر ولـو حـل بيتـي نائيـاً عنـد ضـرغد

......

٩٣- فـإن مـت فـأنعيني بمـا أنـا أهلـه وشـقي علـي الجيـب يـا أبنـة معبـد

......

٩٤- ولا تجعلينـي كـامرئ لـيس همـه كهمـي ولا يغنـي غنـائي ومشـهدي

وتظهر على لغة القصيدة بسبب التوجه الى الآخر ، التقريرية التي تفصح عن إدراكه لحاجة السامع إلى الإيضاح. ومن مظاهرها الاستطراد في الوصف والإلحاح في التبيين. وقد يكون لتأثير طبيعة المرحلة التاريخية على الشاعر سبب في هذا ، وقد قلنا إن درجة التطور التاريخي تنعكس على اللغة ، فالميل الى التفصيل يقترن بالمراحل المتقدمة من عمر اللغة. أما الإيجاز والترميز فيقترن بمراحل يعمق فيها التفكير وترتقي الثقافة. ولهذا نجد الشاعر عندما يصف المرأة أو الناقة تأتي الأبيات اللاحقة تحمل تتابعاً في الوصف حد الإسهاب ، فهو يدقق في كل التفاصيل كأنه يراعي كمال وضوح الصورة للسامع. في البيت السادس يذكر المرأة ، وفيه تتلاحق أوصاف هذه المرأة بألفاظ متتابعة بعضها يردف بعضاً. ويستمر فيما يأتي بعد أبيات يبين أوصاف هذه المرأة بذكر كل ما يوصف به حسن المرأة ، وهكذا الى البيت الحادي عشر إذ ينتقل الى حديث الرحلة ووصف الناقة ، فيصفها في البيت الثاني عشر بألفاظ استعملها في وصفها غيره من الشعراء. وبعد أن تابع وصفها في هذا البيت بدقة ، جاءت الأبيات اللاحقة تفصل في كل ما يظهر من هيأتها ، حتى يتجاوز ما يلوح من الظاهر إلى وصف ما في جوفها ، قلبها مثلاً. ويستمر الوصف إلى البيت الأربعين ، ثم يعود في البيتين الثاني والأربعين والثالث والأربعين. ونلاحظ أن الأوصاف تتتابع بلا عاطف بينها لتدفقها وكثرتها. وقد يزيد الوصف تبيينا بأن يعمد إلى وصف الشيء ثم تشبيهه زيادة في التوضيح :

٣٥- وأروع نبــاض أحــذ ململــم كمـرادة صـخر فـي صـفيح مصـمد

وكثرة لجوء الشاعر الى التشبيه في لغته يؤكد هذه التقريرية والرغبة في زيادة الإيضاح لأن تشبيه الشيء إيضاحه. ونلاحظ أن تشبيهاته حسية مما يراه في البيئة ، وهذا ما يجعل التشبيه مستطاعاً من الجميع ، فهو يجمع بين شيئين مما يدخل تحت الحواس ، وهذا أسبق الى تصور السامع وإدراكه ، ولا يحتاج منه الى ضرب من التأول الفكري ، مما لا يتسنى للجميع ومما يمتنع إلا على المميز الحصيف(٥٠) ، فتشبيه الشاعر إذن هو مما يستعمله الجميع ويفهمه.

ونلاحظ أن أدوات التشبيه هي مما يقترن بأصل معنى التشبيه ، أي مما كان أعرف لدى السامع ، ومما استقر في نفسه وفي عرفه ، أي إن ألفاظه في أصلها الأول من الاستعمال. فهو يكثر من استعمال الكاف التي وردت في الأبيات: ٥/١٢/١٧/١٩/٢٠/٣٠/٣١/٣٢/٣٤/٣٥/٤٨/ ٦٣/٦٧/٦٩/٧٠/٧٥/٧٦/٨٢/٨٨/٩٤ ..

وكأن التي وردت في الابيات : ٣/٨/١٠/١٢/١٦/١٨/٢٠/٢١ (كأنما)/٢٦/٢٧/٢٩(كأنما)/٦٠.. ويستعمل غير هاتين الأداتين (مثل) في البيت ٢٩.

ويبين نوع التشبيه وأدوات التشبيه أن لغة الشاعر تنتمي إلى المراحل الأولى في حياة اللغة ، بل إن التشبيه نفسه يؤكد هذا الانتماء ، وكان من أقدر وسائل التصوير في الشعر الجاهلي(١٦) ، إذ يستخدمه أكثر مما يستخدم الاستعارة التي هي تطور عن التشبيه ، أي أنها متأخرة عنه. ومنها ما لايدرك إلا بالتأول والتأمل وغوص الفكر ، أي أنها ليست من مرحلة نشأة الفكر كالتشبيه. إن لجوء الشاعر الجاهلي إلى التشبيه هو من ممارسة التاريخ لسلطته عن طريق اللغة.

إن الاستعمال اللغوي يرتبط بالتاريخ ، فاستعمال الألفاظ يخص عصراً دون سواه ، والدلالة تختلف باختلاف التطور التاريخي ، إن دلالة الألفاظ استعمال اجتماعي ونحن لا نستغني عن العنصر التعاقبي ونحن نضع معجماً لدلالات الألفاظ. وإن دراسة الألفاظ معزولة عن السياق عملية تنطوي على مخاطر كثيرة للباحث اللغوي. وإن الأساليب تختلف باختلاف العصور ، والنظرة التعاقبية للأسلوب أمر مفروض تحتمه الضرورة ، وعلم اللغة في دراسته للأنساق يستعين بالدراسة التاريخية. ويؤثر الابتكار الفردي في الاستعمال اللغوي ، فقد أحدث الشعراء تغييرات جذرية في اللغة ، في الصياغات ودلالات الألفاظ ، وتعزى هذه المقدرة الى طاقاتهم الإبداعية التي تعرض لنا الشيء المبتكر وكأنه الوليد الطبيعي للأسلوب الشعري. وبهذا يكون تاريخ اللغة هو تاريخ تفاعلها المتبادل مع الأساليب الفردية ، هو تاريخ تأثير الوعي الجمعي بالوعي الفردي وتفاعلها في كتابة الشاعر. إن الوعي الفردي يصدر عن الوعي الجماعي وينطلق منه. ويتبين من هذا أن النص بوصفه هوية ذاتية لايمكن قطعه عن خارجه ، عما يتصل به آخره ، بل إن لحظة تجاوز هذا الآخر هي لحظة وعيه واستيعابه. إن وعي الشاعر لذاته ومحاولة تجاوزه الآخر ، تعني وعي الآخر. فكل من الطرفين المختلفين ضروري لوجود الطرف الآخر ولوعيه. وهذا ما تنطلق منه الفلسفات الجدلية التي تتأثر بها وتأخذ منها المناهج الحديثة التي نحن بصدد الحوار معها ، فهي تدرس الظاهرة من خلال علاقات الاختلاف والتناقض التي تحكم عناصرها ، ولكنها تسعى الى قطع النص عن أطاره المعرفي والتاريخي وعزله عن سياقه العام وإبقائه خارج مراجعه الأولية. وتتحدث عن الكتابة في درجة الصفر ، كتابة بريئة تتحرر من كل تبعية لنظام لغوي ولغيره. كتابة محايدة ، بيضاء ، تقترب من حالة الصمت ، وتحقق غياباً كلياً. ولو رجعنا الى مفهوم هذه الكتابة عند مؤسس هذا المفهوم وهو (رولان بارت) في كتابه (درجة الصفر للكتابة) لوجدنا أنها حالة للكتابة يقيس بها الحالات الأخرى لها التي عبر عنها تاريخ الأدب الفرنسي في خلال مائة عام – كما

ذكرنا – أي أنه يحدد حالة (الكتابة في درجة الصفر) من خلال مقابلتها مع غيرها ، أو يحدد غيرها من خلال مقابلتها معها. وبهذا يتحدد وجودها من خلال غيرها ، أي إن غيرها وجوده مطلوب لكي توجد هي ، وهي تشير اليه ، إلى حالة التغاير التي تربطها به فهي ليست بريئة منه ، وهي ليست غير ما تختلف به معه ، ولو لم يكن موجوداً لما كان تغاير واختلاف ، ولما كانت هي فالكتابة في غير درجة الصفر حالة موجودة ، وهي كتابة محملة بالطوابع الاجتماعية والذاتية. وهذا نتعلمه من المنهج الذي تلتزمه النظريات الحديثة. وهو منهج يدرس الظواهر من خلال ارتباطاتها مع غيرها. ولا يؤمن بانعزالها وبوجودها وحدها دون غيرها. إن (درجة الصفر للكتابة) ليست حالة وحيدة للكتابة وإنما هي – كما قلنا ولدى بارت – مرحلة من مراحل تطور الكتابة الأدبية ، ولكننا نلاحظ عند بعض النقاد ودارسي الأدب الذي ينطلقون من المناهج الحديثة عدم اتضاح لهذا المفهوم ، فينطلقون من تعميم حالة الأدب البريء أو المحايد التي تمثل لدى بارت حالة يجعلها مقياساً يقيس به الكتابة الأخرى في ضوء ما تحمله من صيغ وحالات وأشكال. فهي إذن ليست حالة عامة للكتابة في كل وقت ولدى كل أديب. وهو في كتابه هذا – وهو يحلل الكتابة الأدبية من الداخل لمحاولة تصنيفها وتنظير خصوصيتها – إنما يحللها في تماسها وتشابكها مع التاريخ باعتبار أن الكتابة منحدرة من الذات ، والذات التي تكشف عنها الكتابة هي ذات تاريخية تصلح مرصداً لاستكناه التقاء الذات بالتاريخ ، فالكتابة تضفي (الموضوعية) على (الأنا) وتدرجها في سياق التاريخ ، تقدم لنا التاريخ (مذوتا) والذات (موضعة). وهذا هو ما يتيح لنا استخلاص الجدلية الكامنة وراء المعرفة الأدبية إذا ما عددّنا أن الكتابة تجمع بين الصدفة والضرورة بين الذات والتاريخ. إن الكتابة الأدبية تصلح لرصد سيرورة التاريخ والعلم والآيديولجيا – كما يبين بارت – فهو لا يستبعد التاريخ من مشروعه ، وهو يبرز علاقة الأشكال أو الأنماط الأدبية بالتاريخ ، فهناك تاريخ للأشكال وللبنيات والكتابات. تاريخ له زمنه الخاص ، تاريخ يحاذي التاريخ العام ويتفاعل معه ولكنه لا يستنسخه ، لأنه لا يعكس التاريخ إنما يعكس الوعي المنفعل بالتاريخ. ومن هنا فإن مراحل الأدب غير مراحل التاريخ ، والثورة الاجتماعية ليست ثورة في الأدب ما لم تكن ثورة في الوعي الأدبي. فالثورة الفرنسية بفورتها وعنفها الدموي وفعلها المزعزع للمواصفات الاجتماعية لم تؤد الى تفجير الكتابة الكلاسيكية وامتداداتها في عصر الأنوار مثلما حصل حوالي سنة ١٨٥٠ عندما تمزق الوعي البورجوازي حقيقة تاريخية ملموسة معيشة في داخل الكتاب البورجوازيين. فقد يتغير التاريخ ولا يتغير الأدب ، الأدب يتغير عندما يتغير الوعي المنفعل بالتاريخ ، وهذا هو الحدث التاريخي في الأدب. وبهذا فإن الأدب عند بارت هو صورة للوعي الذي هو انفعال بالتاريخ[١٧].

لقد كنا نرجو أن تعيننا المناهج الحديثة على اكتناه النص وتهبنا المعرفة الضرورية لاكتشافه ، لكننا نجدها بما تكرسه من أفكار تهدف إلى إبعاد الدارس عن ذلك ، إذ تستبعد أية سلطة خارجة عن النص في دراسة النص لأنها لا ترى في التاريخ أداة صالحة للوصول الى الحقيقة. ولا تقطع هذه الدراسات النص عن ظروفه التاريخية فقط بل تقطعه عن مؤلفه ، فهي ترى أن الأعمال الأدبية لها معاييرها التي لا تستمد من أي حقل ثقافي آخر ، وأن الأدب لا يقدم معرفة أوسع بالمجتمع ولا بشخصية المبدع وإنما بالعملية اللغوية ، ولذلك فإن معرفتنا الموسعة لشخصية الكاتب لن تكون بديلاً للتأمل الداخلي للعمل الأدبي[١٨].

ولقد شاع في الكتابات الأخيرة مصطلح (موت المؤلف) [١٩] وحاول بعض الباحثين تقرير الحقيقة التي يعنيها هذا المصطلح في الشعر العربي القديم[٢٠].

إن كثيراً من النقاد ودارسي الأدب لدينا لم يتحرروا من تأثير معارف العصر وتياراته النقدية أو تسلطها عليهم ، والتسليم بمبادئها وثوابتها النظرية الأساسية ولا يطورون أسلوباً خاصاً بهم في التعامل ، ولا ينطلقون من الذات الغنية الحساسة. ونحن لا نمنع من الاستجابة للمعرفة المعاصرة والاستعانة أو الاستضاءة بها وعدم الانعزال عنها ، لكن ليس على هذا النحو الذي نجده من الإسراف في الأخذ والاقتصاد في العطاء. إن الباحث صاحب الدراسة يصدر عن أفكار البنيوية ، ومن المعروف أن البنيوية تبحث عن بنية عميقة تنتظم الظواهر ومنها ظاهرة الأدب. وقد تجعلها بنية لا واعية لذا فإن (موت المؤلف) يفسر بجماعية الواحد وهذه الجماعية لا تعني جماعية الوعي إنما جماعية اللاوعي ، فالبنيوية لا ترتد إلى الوعي الذي هو ظاهرة إنسانية. ولهذا نجد البنيوية تستبعد الإنسان عن البنية وتستبعد التاريخ كذلك[٢١]. ولكننا وجدنا الوعي الإنساني (وعي الشاعر) الذي يرتبط في جانب منه بالوعي الجماعي أو التاريخي في أعماق البنية الأدبية (الشعرية) التي ندرسها. فالكتابة في العصر الجاهلي تمثل صدوراً عن الوعي الموحد الجماعي ، فهي جماعية الوعي وليست جماعية اللاوعي التي تحدث عنها الباحث التي تنتهي الى استبعاد الإنسان والتاريخ. ولقد أحس بعض البنيويين بهذا الخطأ الفادح ودعوا الى مزج البنية بالبحث التاريخي ، والى بنيوية جدلية لا تنكر النشاط الإنساني بوصفه مولداً للبنى ولا تنكر التاريخ إذ لا شيء أكثر جدلية من البنى ، فلا بد من البحث في نشأتها وتكوينها وتطورها واندثارها. وقد نجد تصريحات للبنيوية تؤكد إحساسها بخطأ تنكرها للتاريخ وللإنسان ، فهي تصرح أحياناً بأنها عندما تقول بتجريد اللغة عن باقي الواقع ، عن التجربة ، عن الحياة ، عن العالم ، وتبقيها مستقلة ذاتياً ومعزولة عن المجتمع ، فلا يعني ذلك أنها كذلك فعلاً وأنها توجد في العالم الواقعي مفصولة عن كل وظيفة أخرى ، إذ ليس الأمر كذلك لأن اللغة نسق رمزي للتواصل واستخدامنا لها مرتبط على نحو

وثيق بالبنيات الاجتماعية ولكنها تفعل ذلك من أجل الدراسة ، فتعمد إلى تثبيت اللحظة التاريخية وقطع المتغيرات التاريخية عنها لكي تستطيع تفحص تلك اللحظة والأمعان فيها ودرس مختلف جوانبها وعلاقاتها(٢٢) ، مع أنها بينت في مبادئها الأساسية أنها لا تدرس الشيء معزولاً عن آخره الذي يختلف معه ، والذي يحدد عن طريق هذا الاختلاف هويته ، وبهذه يصح انطلاقاً من هذا المبدأ أن دراسة اللحظة التاريخية الثابتة غير مجدية إلا من خلال علاقاتها مع هذا المتعاقب التاريخي. فنحن نأخذ عليها أنها تزعم أنها منهج شمولي لا يدرس الجزء مقطوعاً عن غيره أو الظاهرة معزولة عن غيرها ، فلماذا تسعى إلى قطع اللحظة الآنية عن تاريخها الشامل.

إن دعوتها هذه قادت المناهضين إلى اتهامها وربطها بدعاوى سياسية محددة(٢٣) ، إذ لا مصلحة للعلم في ما دعت إليه ، وأن لا سبيل إلى هذا الفصل ، وبينوا أن دعاتها لم يستطيعوا (دراسة الأدب في منأى من التاريخ وعما يحيط بالنص من ظروف ، بل تجدهم يستخدمون ألفاظاً اصطلاحية لا مدلول لها بعيداً عن معرفة الإنسان بالمجتمع الذي ينحدر منه الأديب)(٢٤). ويؤكد المناهضون أن (استخدام اللغة وهي وسيلة تعبير وإنتاج معا تضع الكاتب الخالق والقارئ والناقد في السياق التاريخي وأنه لا يمكن لنا أن نفهم الأدب أو أن نستخدم اللغة مجردين تماماً من وعينا التاريخي(٢٥)).

ومن البنيويين الجدليين من دعا إلى دراسة البنية من خلال المنظور التاريخي ، فيرى (غولدمان) أن على الدارس الذي يريد فهم هذه البنى أن يتفتح على نشأتها وأصلها الثنائي وتكونها التاريخي ، فلا يمكن دراستها في منأى عن التاريخ. وبهذا دعا الى بنيوية جدلية على عكس البنيوية الجامدة والمنهج الشكلي الذي يفتقر الى الجدل أو الديالكتيك الذي نعثر عليه في البنيوية التكوينية أو الجدلية التي رسخ غولدمان أركانها أو دعائمها ، ومن خلالها استطاع أن يضع حداً لأزمة العلاقة بين النص والمجتمع. ويبين غولدمان أن البنى من نتاج الأفراد المنخرطين في شريحة اجتماعية. والإنسان كذلك بنية وهذه البنية حصيلة عناصر مادية ليست من صنعه ، ولكنها تأتي إليه وتمر عبره مؤدية إلى تكوين رؤيته للكون. وقد استخدم غولدمان مصطلح (الذات الجمعي) بدلاً من مفهوم (اللاوعي) الذي قال به البنيويون. فالذات الجمعي يسهم في تكوين الذات الفردي. وإنه يصوغ ما يسميه (رؤية العالم) التي تكون بدورها الوعي الأقصى الذي يعبر عنه الأفراد. ويتحدث عن العلاقة الجدلية بين الفرد والكل وأن يكون كلاهما مؤثراً في الآخر ، فالبنى الفردية تسهم في تكوين البنية الكلية لأنها عنصر منها ، والبنية الكلية تصوغ بنى الأفراد. ورد غولدمان على البنيوية الجامدة ، وأكد أن القيم الجمالية وليدة النظام الاجتماعي. ومن خلال توضيح مصطلحه (الذات الجمعي) أو الذات

(غير الفردي) بين أنه بالمستطاع فهم بنية الذات الفردية بالرجوع إلى الظروف الاجتماعية المحيطة بالمبدع وإلى المقولات الفكرية المؤثرة في تكوينه الشخصي ، وهذا ما أسماه بالعناصر الشمولية التي تتدخل في تكوين الذات الفردي ، وهي عناصر تمثل مساهمة التاريخ في تكوين الفرد. وحقيقة الأمر أن التاريخ لا يتجلى إلا من خلال الذات الجمعي. من أجل ذلك ينبغي ملاحظة التحولات المحتملة التي تقود إلى شكل من أشكال التفاعل والتلاحم بين مفاهيم الفرد وأفكاره وبنيته العقلية وعمليات التبنين الثقافي. وهذا ما يسمح لعلم الاجتماع الأدبي أن يلعب دوراً في تفسير الآثار والنصوص. إن الذات الجمعي – كما يذهب غولدمان – هي العامل الحاسم في تحريك التاريخ. والفنان يختار من الذات الجمعي ، ومجمل العناصر البنيوية التي يستخدمها متجذرة خلال الوعي القائم عند معاصريه من الناس. وبهذا يتم استيعاب الفردي وغير الفردي وتوحيده ، وهذا ما يصطلح عليه (بالإنشائية) أو (الشعرية) وهي ما يشد الوعي الخاص إلى الوعي الاجتماعي ، وعندئذ يصبح بالإمكان رد الأفكار والمشاعر التي يمتلكها الأفراد في ظروفهم الفردية إلى عناصر متشابكة في بنية اجتماعية شاملة[٢٦].

<u>هوامش البحث ومصادره</u>

١. ينظر : درجة الصفر للكتابة ، رولان بارت ، ترجمة محمد برادة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ببيروت – لبنان. والشركة المغربية للناشرين المتحدثين ، الرباط – المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٠ ، ص٧ ، ١٠ ، ٨٦–٨٧.
٢. ينظر : نقد الشعر في المنظور النفسي ، د. ريكان إبراهيم ، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة. العراق – بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٩ ، ص١٧٣ ، ١٧٨–١٧٩.
٣. مفهوم (الإزاحة) من المفاهيم الأسلوبية التي تفسر لنا تحول اللفظة من الدلالة على معنى الى الدلالة على معنى آخر ، والخصوصية في لغة الأدب التي تمثل خروج الأساليب على النحو المألوف. ويتجلى مبدأ الانزياح ليس بالنسبة الى أشكال التعبير بل يتجاوز الى المفردات والنظم والأصوات مما جعل التغيير يبدو واضحاً كل الوضوح ، ولهذا فإن المعنيين بدراسة الأساليب يقفون عند المرحلة كلها ويحكمون من خلالها على النص الأدبي برمته. ينظر : اللغة .. الأدب .. التاريخ/وليامز شوبان/ضمن كتاب (مقالات ضد البنيوية) ترجمة إبراهيم خليل/عمان/الطبعة الأولى ، ١٩٨٦ ، ص٦٠. أما تعريف عبدالسلام المسدي للإزاحة والانزياح : (المقصود بالإزاحة والانزياح هو النتيجة المترتبة على تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف فينتقل كلامه من السمة الأخبارية الى السمة الإنشائية ، وهو ما عناه البلاغيون العرب بكلمة (العدول) للدلالة على التوليد المعنوي) أنظر : عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، تونس (١٩٧٧) ص١٥٨–١٥٩/ضمن (مقالات ضد البنيوية) ص٦٠.
٤. ينظر : اكتساب اللغة ، مارك ريشل ، ترجمة د. كمال بكداش/المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، طبعة أولى ، ١٤٠٤ ، ١٩٨٤ ، ص٨–١١١.

٥. ينظر : درجة الصفر للكتابة ، ص١٢-١٤ ، ١٨ ، ٢٢ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٦٦ ، ٧٥.
٦. ينظر : المصدر السابق ، ص١٢ ، ٢٩-٣٠.
٧. ينظر : نقد الشعر في المنظور النفسي ، ص١٧٧.
٨. الشعرية العربية ، ص٦.
٩. ينظر : دراسات نقدية في الأدب العربي/الدكتور محمود الجادر/مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر ، الموصل -١٩٩٠ ، ص٢٩٨.
١٠. نعتمد في إيراد أبيات المعلقة على رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري في كتابه (شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات).
١١. دراسات نقدية في الأدب العربي ، ص١٨.
١٢. المصدر السابق ، ص١٢.
١٣. نفسه ، ص١٦.
١٤. نفسه ، ص٢٩.
١٥. ينظر : دلائل الأعجاز ، عبدالقادر الجرجاني ، تعليق وشرح محمد عبدالمنعم خفاجي ، مطبعة الفجالة الجديدة ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٩ م ،ص٨٠-٩٠ ، ١٧٣.
١٦. ينظر : دراسات نقدية في الأدب الجاهلي ، ص ٤٣٤.
١٧. ينظر : درجة الصفر للكتابة ، ص٦-١٢ ، ٣١.
١٨. ينظر : سوسيولوجيا الأدب ، مدخل في التراث النظري ، جون هال ، ضمن كتاب (مقالات ضد البنيوية) ص١٤-١٥.
١٩. ينظر : درس السيميولوجيا ، رولان بارط ، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب .. فصل (موت المؤلف) ص٨١.
٢٠. ينظر : موت المؤلف مفهوماً (القسم الأول) ، د. مالك المطلبي ، جريدة الجمهورية ، صفحة آفاق ، العدد ٦٦٦٧ ، الأربعاء ٦ كانون الأول ١٩٨٧ ، و : (موت المؤلف مفهوماً) – القسم الثاني ، الصفحة نفسها من الجريدة نفسها ، العدد ٦٦٧٤ ، الاربعاء ٢٣ كانون الأول ، ١٩٨٧.
٢١. ينظر : البنيوية فلسفة موت الإنسان ، روجيه غارودي ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٩ ، ص١٣ ، ٢٠ ، ١١٢ ، ١١٣.
٢٢. ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق – بغداد ، ١٩٨٧ ، ص٣١.
٢٣. ينظر في سبيل المثال المعارك الفكرية التي شهدتها صفحات الجرائد العراقية على أثر مقالة الدكتور علي جواد الطاهر : البنيوية أعلى مراحل السوء في ترف نظرية الفن للفن ، جريدة الجمهورية ، صفحة آفاق ، الأحد ١٩٨٥/١٢/٨ ، إذ ربطها بأهداف استعمارية.
٢٤. مقالات ضد البنيوية ، مقدمة المترجم ، ص٦.
٢٥. المصدر السابق ، ص٦-٧.

٢٦. ينظر : غولدمان ، وعلم الاجتماع الأدبي ، ضمن (مقالات ضد البنيوية) ص٢٤-٢٥ ، ٣٣-٣٦ ، ٤٥-٤٦ ، ٥١.

(مقاصة) أخرى[*]

صدرت عن دار المعارف في تونس رواية (ذو النون أيوب): ((أبو هريرة وكوجكا)) التي يمكن أن نعدها من أدب الترجمة الذاتية. يترجم لنا ((ذو النون أيوب)) فيها لمرحلة من مراحل حياته قضاها بعيدا عن وطنه. ومن هنا تأتي قيمتها من كونها وثيقة دقيقة تترجم لصاحبها في هذه المرحلة من حياته في الغربة لكنه لا يجعل من نفسه بطلا مباشرا للرواية وإنما يتحدث فيها عن نفسه من خلال صديقه (محمود طه) الذي يرسل له رزمة أوراق هي عبارة عن مذكراته في سنيه العشر الاخيرة ، ويرجوه نشرها.. ومايدعونا الى القول بأنها ترجمة لصاحبها ما ورد فيها من معلومات تحدد ((ذو النون أيوب)) تحديدا دقيقا بما نعرفه عنه مسبقا ، والأمر الأكثر تأكيدا أنه يدعو من يريد أن يتعرف عليه أن يقرأ روايته هذه(١). ونحن نعرف أن أدبه لا ينفصل عنه فهو دائما ينقل لنا تجاريه الخاصة ويستخلص قصصه من الحوادث اليومية التي يشاهدها ويعاني منها ويقول إنه حين لايجد هذه الحوادث فإنه لا يستطيع أن يكتب قصة ، وصحيح أنه يدخل بعض الأشياء غير الموجودة في الأصل مما يسميه ((رتوشا)) لابد منها لكن ذلك لايخرج القصة عن كونها حادثة واقعية فعلية. فهو لا يتخيل الحوادث أو لا يختلقها ، إنما يقتبسها من المجتمع ومن المشاهدة اليومية ، وهي المواد الأولية لتركيب كل ما يكتب ، وهذا ما يميزه من غيره من الكتاب كما يقول(٢). والرسائل أسلوبه المفضل لاسيما في مجال الرواية ، يبعثها شخص اليه ليقوم هو بنشرها. ولقد اتبع هذا في روايتيه ((الدكتور ابراهيم)) و((الرسائل المنسية)). وهو في أسلوبه هذا متاثر بنماذج معينة في القصة العالمية اعتمدت على هذا الأسلوب(٣) ، وهو يعترف بأنه نشأ ((على أدب عالمي أكثر مما نشأ على أدب محلي))(٤). موضوعها وكما يذكر هو: ((نقد اسلوب تطبيق الاشتراكية في البلاد الشيوعية))(٥) ، ويعين في الرواية نقد ((النظام الشيوعي في جيكسلوفاكيا والديمقراطي في النمسا))(٦) لكن ((بلهجة صديق مشفق يصدق صاحبه لايصدقه))(٧) وهو يستقي معلوماته من الشعب نفسه ، في الشارع ، في المعمل ، من الفلاح ، من العاهر ، من الطاهر ، من الجاد ، ومن الماجن(٨) .. فالموضوع إذن موضوعه الأثير السياسة ، وموضوع آخر : هو الموضوع العاطفي يختلط به أو يقدم أحدهما من خلال الآخر ، وهو في هذا يكرر نفسه أيضا. وما أن يطلع القارىء على هذه الرواية حتى يستحضر أمامه كل ماكتبه ((ذو النون ايوب)) سابقا ، وهو في هذا الكل كان المدافع المتحمس لأفكار معينة ، يدعو لها ويلقى الأذى بسبب ذلك في موطنه لما كانت أفكارا مجردة آمن بها وتحمس لها. وما أن

---

[*] نشرت في مجلة الأقلام ، العدد ٥-٧ ، السنة الثلاثون ، ١٩٩٦ ص٧٢-٧٦.

اصطدم بها في مجال التطبيق كما يقول حتى عاد لينال منها ، أو من الطريقة التي تطبق بها، وبالأسلوب نفسه الذي اتخذه أولاً للدفاع عنها .. ونحن نعرف عنه أنه لايكتب الا إذا أُثير ، وإلا إذا احتج. ومايثيره وما يحتج عليه أمور يصفها بالمآسي والمتناقضات والانحطاطات في الحياة السياسية والاجتماعية لاتتفق مع ما نشأ في فكره –كما يقول– من المثل العليا التي حصلت بوساطة مطالعاته في الآداب على اختلاف أنواعها. فكان إذا وجد مايثير التساؤل والاعتراض والاستنكار ، تساءل واعترض واستنكر ، فقد استهوته في الكتابة أمور لم تستهو غيره ، فراح يهجم ((على القمم في المساوئ الاجتماعية و القمم في السياسة الخاطئة)) ولا يقتصر ذلك على مجتمعه – ومازلنا ننقل كلامه – إنما كانت عاطفته الانسانية تحمله هموما تتسع لتشمل العالم الذي أصبح يتعرف على ما في بعض مجتمعاته التي سافر إليها من مساوئ فراح ينتقدها بالحدة نفسها. وقد ذكر أنه فعل ذلك في آخر أعماله غير المنشورة – وهو يشير الى هذه الرواية إذ لم تكن قد نشرت بعد – ويقرر أن استمراره على الكتابة إنما هو لاستمرار الأوضاع التي لا تريحه في كل مكان يرتاده ، وهذا يعين دافعه في الكتابة ، فهو تدفعه غايات اجتماعية تحدد رؤيته للأدب على انه رسالة ذات هدف اجتماعي تتجه الى الإنسان تريد أن تنبهه الى سوء الأوضاع الاجتماعية لكي يثور عليها ويزداد اصرارا على مقاومتها. ومن هذا نبع التيار الواقعي عنده وهويحدد فهمه للواقعية في الأدب ومفهومه للقصة ، فالقصة ((هي كل شيء واقع)) وواقع ينتقد ويحتج عليه[٩]. ومن هنا نجده في هذه الرواية ينتقد أوضاعا وواقعا لكنه يتعدى نطاق وطنه ، وما ينتقده هو سوء تطبيق الافكار التي تعتمدها بعض البلدان الاشتراكية وهو يعرض بسوء تطبيقها ، وفي مناحي الحياة كافة فلا يترك جانبا حياتيا الا جاء به معرضا. ولأجل ذلك يأتي كل ما في الرواية مفتعلا مختلقا ليتم له مايريد. ولأجل ذلك أيضا نراها مثقلة بالشروح والتعليقات التي تطبعها بطابع الرواية التعليمية ، وإذا قلنا عنها الدعائية ، نكون أكثر تحديدا ، ومن هنا جاءت عيوبها الفنية الكثيرة .. يقدم روايته هذه بـ ((بداية)) يستعرض فيها حياة صاحب المذكرات استعراضا سريعا بما يعرفه هو عنه ، حيث ترجع معرفته به الى عهد الصبا ، وكان يلقبه ((أبا هريرة ..)) لأنه كان ((مولعا بالقطط ولعا عجيبا))[١٠]. وعندما (بلغ سن الرجولة أشرك في حبه للقط التي تمشي على أربع أخرى تمشي على رجلين[١١].

عندما أدرك سن الشباب ((بدت عليه أمور غريبة مصحوبة بميول فنية وأفكار أعلى من أفكار من هم في سنه ، لقد كان رساما بالفطرة محبا للمطالعة ... لم يلهه ذلك عن الدراسة ولم يتأخر فيها حتى أنهى دراسته العليا وتوظف في بنك))[١٢].. كان يقيم معارض فنية للوحاته ((تثير غيرة الرسامين المحترفين وحسدهم))[١٣] ولم يقف أمره عند هذا ((فقد

تكونت لديه نتيجة مطالعاته الكثيرة آراء اجتماعية وسياسية مغرقة في التطرف. ولو أبقى كل ذلك لنفسه أو تحدث به مع اصدقائه وأقرانه فحسب لهان الأمر ، الا انه أخذ يكتب وينشر وكانت كتاباته من نوع عجيب ، فقد كان يطلق قلمه على سجيته مادة وأسلوبا ، فتجده يكتب مقالا تحسبه قصة أو قصة لاتخرج من أسلوب المقال أو نظما منثورا أو نثرا منظوما ، ويقف بكل ذلك أمام القراء كما يفعل بلوحاته. وضج المتزمتون في المجتمع العراقي المتأخر عندما رأوا تاثير ذلك الشيء وحامت الشبهات السياسية حواليه وكانت نتائج ذلك أن وضعته الشرطة السياسية في اول قائمة تضم أسماء الخطرين على النظام القائم من الهدامين والشيوعيين والملحدين والأباحيين وما أشبه ذلك. وكانت العقوبة على هذه التهم شديدة قد تصل حد الإعدام ولكن الرجل بقي سادرا في غيه ففصل من عمله وسجن وشرد في العهد الذي سمي بائدا ، وضويق في ما تلاه من عهود أطلقت عليها أسماء تتراوح بين الثورة الخالدة او العهد المقبور حتى شب عهد الثورات عن الطوق وبدأ يبشر بالخير وكان صاحبنا قد تورط في شبابه في الانخراط في الحركات الشيوعية السرية ، تلك الحركات التي كان يضمها حزب واحد))[١٤] ولما بدأت تنقسم على نفسها ((نفر صاحبنا منها بحكم طبيعته الناقدة المتمردة التي تأبى ما لايتفق وينسجم مع منطقه))[١٥]. وتجمعه بالمؤلف ظروف شاذة في براغ بعد اسقاط الجنسية العراقية عنهما الاثنين بعد الثورة ((الثورة الثانية)) ثم يفترقان عند ((الثورة الثالثة)) وصار التقاؤهما نادرا. ويعلم فيما بعد أنه أصيب بأمراض خطيرة من جملتها أمراض القلب))[١٦] وأخيرا يأتيه نبأ مصرعه ((لا نتيجة لتلك الأمراض بل لحادث من حوادث السيارات ، فيخالف المألوف في مماته كما خالفه في حياته))[١٧].. ويحزن لمصرعه هذا حتى يفاجأ يوما برزمة الأوراق التي ذكرناها مرسلة من مجهول اليه. وما أن يطلع عليها حتى يبغت بما تضمنته ، ومن هنا يفض يديه عن دور الراوية تاركا لصاحب المذكرات مهمة اطلاع القارئ على ما جاء فيها ، بعد أن يكون قد مهد لنا بـ ((البداية)) و((النهاية)) والموضوع كذلك. ومن خلالها نتعرف على تفاصيل حياته في هذه المرحلة المحددة وقصة حبه لفتاة جيكية تصغره بثلاثين سنة ، من خلالها ، ومن خلال الناس الآخرين، ومن خلال الأوضاع التي يتحدث عنها ، يوضح لنا ماالذي حمله على أن ينتقد ويهاجم. وهذا ما نستطيع له تلخيصا لأنه أراده كله ...

في الفصل الأول يكاد البطل ينتهي من كتابة قصة حياته عن هذه المرحلة التي قضاها في جيكوسلفاكيا والتي سيرسل بها الى المؤلف. وهو يبدأ من مرحلة متأخرة من حياته ثم يرجع الى ماقبلها قليلا ، ثم يرتد بنا الى ماقبل ثمان سنوات[١٨] يوم كان موظفا في السفارة العراقية ، وعندها يتعرف بهذه الفتاة الجيكية ، فيلتصق بها من أول يوم رآها فيه. ومن هذه

المرحلة يصعد بنا الى مرحلة أخرى لنجده في فراشه مريضا فيقوم بكتابة قصته تلك. فالكاتب لايتقيد بمفهوم السرد التقليدي للأحداث في هذه الرواية: يبدأ من النهايه ثم البداية ، والنهاية مرة أخرى. فظاهرة الزمن في روايته هذه تكاد تكون مضطربة وهو لايراعي هذه الظاهرة. وفي تقديري أنه لايهمه أن يراعيها لأنه يريد من كتابته شيئا واحدا ، وهو المو ضوع او الفكرة ، أما غير ذلك فهو لايشترطه ، فقد ينتقل بنا من اللحظة الآنية التي هو بصددها الى ما ماقبلها بسنين مرة واحدة ، ليعود بنا بالسرعة نفسها الى الوقت الذي انطلق منه ليتابع لنا سرده ..

الشخصية البارزة في الرواية والتي كانت أكثر بروزا من شخصية البطل نفسه هي الفتاة الجيكية التي كان يلقبها بالكوجكا[١٩] لأنه تكلم على كل شيء من خلالها ، وقد تكون من قصدها بقوله: ((في آخر ماكتبت فإن القصة جميعها تتشكل من خلال امراة))[٢٠] ولانكاد نعرف عنها في البداية شيئا ثم ومن خلال الحوار نعرف أنها ابنة رأسمالي نمساوي يمتلك معملا للصابون. وهو رأسمالي مثالي ، فقد صار الكاتب يجد في هؤلاء الذين كان يهاجمهم المثالي الحق الذي يحاول أن يرسم له صورة محببة ((كان يداري عماله ، يبني لهم الدور، ويوفر لهم سبل العيش ، ولم يثوروا عليه غير مرة واحدة بتحريض من الحركات العمالية التي كانت تأتي من براغ))[٢١] أما أمها فهي هنغارية من نبلاء النمسا والمجر معا. وكانت مدللة أبويها لأنها أصغر أبنائهما ولهذا حاول هؤلاء أن يتخلصوا منها وهي صغيرة بمحاولة قتلها. ولكنهم لم يفلحوا ، وعندما تأتي الشيوعية تجردهم مما يملكون ((ولم يبق ما يدفع الأخوة الى الشر))[٢٢] كما تقرر هي ولكنها لاترى في هؤلاء إلا ما تراه في إخوانها فهم ((القساة الظلمة الذين يسرقون الإنسان ، ويسلبونه كل ما يملك ، ثم يسجنونه أيضا ولايقبلون له عذرا مادام هو وأبوه أو جده من أصحاب الأموال. إن الله سيعاقبهم كما عاقب إخوتي لمحاولتهم قتلي وأنا طفلة))[٢٣] فهم يضطهدونها بسب ماضيها. وهنا يقع الكاتب في تناقض لأن هؤلاء لايؤاخذون (كيلدا) – إحدى شخصيات الرواية – على هذا الماضي ، بعد أن أصبحت نموذجا للعمال الصالحين المخلصين))[٢٤] في عهد الحرية. ثم نعرف أنها تحمل شهادة دكتوراه في الكيمياء ، ولكنها اختارت التمريض عملا. متزوجة سابقا من ضابط هرب بعد تسلم الشيوعيين الحكم الى انكلترا. لها ابنان : فانيا ، وجابور. ونعرف أيضا أنها تشك في كون فانيا ابنتها ، لأنهم في نظامها يأخذون الأولاد ساعة ولادتهم ويضعونهم تحت أرقام. وربما خلطت الممرضة رقم طفلتها برقم طفلة أخرى. وليس جابور ابنها ، فهو يتيم ضحية قصة أخرى تدين النظام. ومن خلال تسلسل الأحداث نتعرف على كل تفاصيل حياتها فنعجب لهول ماقاست على أيدي الشيوعيين ونعجب من قدرتها على تحمل كل ذلك ، فهي تقص علينا القصة تلو الأخرى ، ويتتابع ملح وهي قصص لانشك أن فيها من المبالغة والاختلاق الكثير. وهنا نرى أن الكاتب

يفتعل الأحداث والمناسبات ليتم له عملة الدعائي. ولم تكن البطلة الوحيدة التي لاقت الأهوال والمصائب ، بل كل من تعرفت عليهم. وتروي لنا قصصاً عن بعض هؤلاء. ولعل اغربها واعجبها قصة العجوز ((اللطيفة الوديعة)) فاندراشكوفا ، المتدينة التي لاتجد سوى الصلاة ملاذا مما صادفته عائلتها الفلاحية من النظام الجديد. والتي تذبح يوما أطفالها الثلاثة لأنها تخشى أن يصبحوا ((زنادقة مارقين)) وعندما تنتهي من ذبحهم تركع لتصلي ، ثم تقطع شريانا في ذراعها لتموت معهم ولكن زوجها يعود ((صدفة وفي غير موعده)) ونلاحظ هنا كثرة المصادفات التي لا تتوانى عن تقديم أية خدمة للكاتب ليؤدي غرضه. وتنقذ الأم من الموت ، ولكنها تندب سوء حظها في النجاة ، ويحكم عليها بالإعدام أولا ثم يخفف الى السجن مدى الحياة. وتدخل السجن وتكون مثالا في الهدوء والطاعة – ولاندري كيف استطاعت أن تحتفظ بهدوئها وكأنها لم تفعل شيئا – وعندما يصدر عفو عنها بسبب تقارير رؤساء السجن عنها ترفض أن تخرج لأنها لاتريد العيش وسط الزنادقة الكفار. وتتتابع القصص بتتابع الفصول ، وهي لا تقل غرابة عن هذه. ونمل ونضجر لأننا لانصدق. ويخرج الكاتب ما بجعبته مرة واحدة ، وبإلحاح يذكرنا بهجومه على (الدكتور ابراهيم) ، وكيف استقرأ جميع مواطن الانتهازية ليكلفه بها ، وكيف اختلق وتكلف ، وكلما قدم لنا قصة جديدة عن انتهازيته ، ابتعدنا عن تصديقه ، لأنه يبعد الشخصية عن نموذجها البشري ويقربها من الافكار المجردة. وهكذا هو دائما يبالغ ، ويوغل في ذلك حتى يوقع القارئ في الظنون. ولايلبث أن يوقع هذه الشخصية في تناقض في الموقف ، كأنما عرض من خلالها لتناقضه هو – وإن كان الاتجاه معاكسا – فبعد كل ما قدمت عن حقيقة الواقع ، بما نلمس معه تحاملها وكراهيتها الشديدة للشيوعيين ، نراها تقف الى جانب هؤلاء بعد أن تتقدم لخدمة اللجنة التي يشكلونها والتي اتخذت من دار صاحبها مقرا لها .. وعندما يكاشفها هذا ضاحكا بأنها في خدمة الشيوعيين ، تجيب معتزة ((ولماذا لا ؟ وما العيب في الشيوعية؟))[٢٥] وهكذا تنسى كل مالاقته على أيدي هؤلاء فلا تكاد تتذكر عيباً واحدا من جملة العيوب التي لاتحصى والتي ذكرتها سابقا. بل أصبحت تحب هؤلاء : ((وشرعت تسألني عن الاشتراكية والشيوعية ، فشرحت لها النظريات بشكل مبسط يلائم عقليتها ، وعجبت حين اعترفت بعد ذلك بأن وجود أصحاب الملايين الى جانب المعدمين أمر غير طبيعي ، وأن النظام الشيوعي خير من النظام الرأسمالي))[٢٦] ولانجد لهذا التناقض تفسيرا. وإذا قلنا ان الكاتب لم يكن – من خلال البطلة – ينتقد الأفكار ، إنما تطبيقها على أيدي النظام القائم ورجاله ، مما دعاها الى كرههم ، ومما يستوجب استمرار هذا الكره ، لكن هذا الكره انقلب الى محبة ، والكاتب أو البطل عاجز عن معرفة سر ذلك : ((ولاأدري أين اختفى كرهها للنظام القائم ورجاله))[٢٧]. واستمر الكاتب يوقع نفسه وشخصياته في التناقض

دون أن يراجع نفسه. ويتنبه الى أن أقواله يدفع بعضها بعضا ، ففي قصة من قصص الكوجكا تروي لنا كيف تنتهك حقوق العمال في دولة العمال ، وكيف ترهق عاملة في إحدى المستشفيات بالعمل ، في حين أن القوانين الصارمة لا تبيح لها حق الاعتراض : ((وعندما رجعت الى بيتها منهوكة القوى ، أرادت أن تنيم طفلها الذي كان يشاكس ويرفض النوم ، فضربته حتى تعب من الضرب والبكاء ، فنام ونامت هي كالميتة من أثر التعب ، ويظهر ان الطفل استيقظ بعد ذلك ونهض متشبثا بحواجز مهده ، وأراد أن يلعب فركب الحاجز وسقط على أم رأسه فدقت عنقه))[٢٨] وعندما تستيقظ الأم تسارع به الى المستشفى ولكنه يموت ويرى الدكتور ذلك أثر السقطة ولكن الشبهات حامت حول الأم عندما يشاهد أثر الضرب في جسده ، ويحكم عليها بعشر سنين. فالعامل متعب يضج بالشكوى ، فلا يسمع ، ثم يذهب وغيره ضحية هذا التعب والانهاك .. ولكنه يقدم لنا حكاية أخرى تصور العامل بأنه لايعرف كيف يقضي وقته ، وأنه يتمتع بالاجازات الطويلة التي لايستحقها عندما يطلب البطل من إدارة المنازل أن تقوم بإصلاح عطب في الحمام ، ويأتي لهذه المهمة عاملان ((بقيا طيلة اسبوع كامل يقضيان النصف الأول من النهار يقلعان أو يكسران مربعا من ذلك القيشاني الجميل ، ويقضيان بقية المدة في الدردشة وشرب البيرة .. وبعد أن تخرب نصف الحمام ظهر العطب.. ولكن ذلك الحمام الجميل بقي مخربا مدة شهر آخر ، فقد استحق العاملان إجازة ، وكأن ذلك العمل قد هد قواهما ، وبعد عودتهما قضيا اسبوعين في إصلاح الحمام بنفس الطريقة))[٢٩]. ويروي حادثة أخرى مثلها ، ويرى أن ((العمال هم الذين سيخربون هذا النظام الذي أقيم للدفاع عن مصالحهم))[٣٠]. وتناقض آخر يوقع الكاتب نفسه فيه فيما يتصل بالمعلومات التي يوردها : البطلة تقول إنها قضت في السجن سنتين ، فعندما يمران هي وصاحبها بالسجن تشير قائلة : ((تلك داري سكنتها سنتين))[٣١] وهو يسألها : ((أعجب كيف استطعت الصبر طيلة مدة سنتين))[٣٢] .. ولكنها فيما بعد[٣٣] تذكر أن العقوبة عليها خففت ، فأعفيت من نصف سنة ، فتكون بذلك قضت مدة سنة ونصف لا سنتين. ولعل القارئ انتبه فيما مر ، عند حديث البطل عنها ، الى غفلة الكاتب وتناقضه ، فالبطل يذكر أنه يشرح لها النظريات الشيوعية والاشتراكية بشكل مبسط يلائم عقلها ، وهي تحمل الدكتوراه. وتناقض غيره يؤكد عيبا فنيا ، فالكاتب نوّه في ((البداية)) بنوع العلاقة التي تربطه بصاحب المذكرات وأنها قديمة تمتد الى أيام الطفولة ، والى زمن وجودهما في براغ حيث لايفترقان حتى الثورة الثالثة ، ونوّه صاحب المذكرات هو أيضا بعلاقته بالكاتب وأنه صديقه الوحيد الذي يطمئن اليه ، فيقول له في ختام مذكراته ((ولست أجد بين معارفي وأصدقائي من اعتمد عليه سواك))[٣٤] ومع هذا لانجد للكاتب أثرا في هذه المذكرات .. فلا يظهر من خلال الأحداث ولو عرضا. وكان ذلك ممكنا لو لم يلتقيه

في براغ فلا يفارقه حتى الثورة الثالثة. وهو يؤرخ لهذه المرحلة ، ومنذ مجيئه الى براغ بعد الثورة الأولى. ويذكر الكاتب أنه سمع أن صاحبه قد ((أصيب بأمراض خطيرة من جملتها أمراض القلب))[٣٥] ومع هذالا يكلف نفسه عناء السؤال عن صاحبه الحميم. وهناك مايشير الى أنه التقى البطلة (الكوجكا) أيضا، وتعرف عليها وكانت تطلق عليه ((يوهانس)) ترجمة لـ (ذو النون) ولكنه ليس هنالك مايشير الى هذه المعرفة من خلال المذكرات .. وهكذا يختفي الكاتب تماماً في هذه المذكرات شخصية من شخصيات الرواية ، ولايظهر الا اسما في نهاية المذكرات. وسبب ذلك واضح فكما لا يصير الواحد اثنين ، لايمكن كذلك أن يوجد (ذو النون أيوب) وصاحب المذكرات لأنهما شخص واحد. وهكذا يقع في تناقضات كثيرة وعيوب فنية عديدة ، ربما لم يبلغها في أعماله السابقة كما حدث في هذه الرواية. فهو يسخر كل شخصيات الرواية لما يريد حتى تصبح هذه أدوات يتلاعب بها ، يزج بها في الأحداث وينطقها بما يريد لتؤدي عنه أفكاره. فهي شخصيات مقحمة ، يفاجئنا بها دون تمهيد وفي اللحظة المناسبة إذ تعن له فجأة فكرة يريد أن يقولها فيأتي بشخصية آنية لتعرب عن فكرته الآنية ولذلك نجد هذه الشخصيات تختفي بالسرعة نفسها التي ظهرت بها فينتهي دورها بانتهاء المهمة التي أدتها. وتتعدد الشخصيات بتعدد جوانب الفكرة .. بتعدد مواطن الانتقاد ، وكلها أدوات محركة ، أدوات إدانة ... ولا نستثني من ذلك بطلة الرواية ، فهي أداة إدانة ، عن طريقها استقرأ مواطن الانتقاد. فشخصياته تمثل أفكاره وهو يتوزع بين كل شخصيات الرواية وهذه كلها تمثله. وكان يلبس أفكاره أشخاصا ينتمون للنظام الذي انتقده لكي يدينه من خلال هؤلاء الذين ينتمون اليه وكأنه أراد بهذا ان يدفع عن نفسه أنه يعرض أفكاره وأن أبطاله يمثلون هذه الأفكار ، وهو يصرح أنه يعرض الأمور دون أن يقول هو كلمة الحكم ، إنما يترك ذلك للقارئ[٣٦].

ولأن مهمة الرواية أن تقرر هذه الافكار ، ولأنها يسيطر عليها هدف الدعاية لهذه الأفكار ، نجد مايختاره من أحداث يتفق مع ما يريد أن يوضحه ، لذا جاءت الأحداث مفتعلة متكلفة ، ويبدا بعضها محشورا مما يمكن الاستغناء عنه ، فلا ضرورة فنية تدعو اليه ، كحكاية الكوجكا الغريبة عن القس ، فهو يفتعل لها الحادث افتعالا ... فبينما البطل أرق في إحدى الليالي ، إذ تختلج الكوجكا وتنتفض في نومها وتستيقظ وتهدأ لتقص عليه قصة جديدة تقتل بها أرقه ، مفتعلة كسابقتها. ولكن إذا كانت تلك لغاية أراد ، فما نؤاخذه عليه أن هذه تخلو من ذلك. وتقطع عليه القصة في تلك الليلة لتتمها عليه في اليوم التالي. وربما اندمج الكاتب في هذا الدور وهو يقص علينا القصة تلوالأخرى ، وهكذا بعد ان نفد كل مالديه وبعد أن أحس أنه وفى ، عاد يضرب دون هدى وها هو يفتعل الحادثة ليأتي بقصة تخلو من كل

غاية ، لا الغاية الفكرية فقط بل الفنية أيضا. فهي لاتقدم حدثا يسهم في تنامي احداث القصة وتطورها ، بل يعرقل هذه الأحداث ، ويقطع عليها تسلسلها .. وتأتي النهاية اكثر تكلفا فلأنه شعر أن مهمة البطل قد انتهت ، أراد أن ينفض يديه منه ، فتخلص منه بتلك النهاية. فكان مجرد أداة كغيره من شخصيات الرواية. أما الحوار فهو غاية في السذاجة ، وهو غالبا بينه وبين الكوجكا وفي تقديري أنه أدخل الحوار كثيرا في الرواية لينأى بها عن كونها بحثا موضوعيا بحتا. وما وفق في هذا كما لم يوفق في حواره ، فليست لديه القدرة على إدارة الحوار القصصي لأنه ليست لديه القدرة على كتابة القصة التي تستجمع عناصر الفن القصصي. وتثبت له هذه القدرة في كونه باحثا ناقدا في الاجتماع والسياسة.

لغة الشخصيات واحدة وكلامهم واحد لأن الافكار واحدة وهم جميعا يؤمنون بها. أما هو فنراه يمثل دور المدافع عن النظام أمام الكوجكا ، لكي يدفع عن نفسه أنه يدافع عن أفكاره. لكن هذا يفضح بأن جعل حجته في دفاعه ضعيفة ، وما يكاد يلقي بها حتى تدحض فلا يملك الا أن يسكت ليترك لغيره أن يقيم عليه حجته الدامغة. فالحوار مسخر لخدمة هدفه في شرح مايريد شرحه وتوضيحه..

ولأن الرواية عمل دعائي لأفكار الكاتب نراها تغص بالمعلومات التي تتدافع على الكاتب فيسجلها بتتابعها ويبلغ به الأمر أن ينسى أنه يكتب قصة وأن عليه أن يراعي مايقتضيه الفن القصصي. وهكذا قد يأتي فصل كامل وهو معلومات محشورة متلاحقة ، كما هو عليه الفصل الثالث عشر[٣٧] وهو لذلك يجور على مقومات الرواية الفنية ، فتتصف رواياته هذه بذات الخصائص التي جعلت من أغلب قصصه مقالات اجتماعية أو بحوثا موضوعية اتخذت الشكل القصصي إطارا لها فكانت ((مقاصات)) كما سموها ، وكانت هذه القصة التي نتحدث عنها ((مقاصة أخرى))... ولأنه لايهمه الفن القصصي بقدر ماتهمه الأفكار لذلك نجده لا يدفع عن أدبه هذه التسمية ، فعندما يقولون عنه أنه يكتب مقالات بشكل قصصي ، يقول : إنهم يمتدحونني[٣٨] لأنه لايريد غير ذلك. وهو يقرر أن غايته من الكتابة هي الاحتجاج على الأوضاع السيئة وانتقادها. وأنه وجد نفسه كاتبا فجاة بعد ما اصطدم بالأوضاع العملية وأراد الاحتجاج عليها. لكن طريقة الكتابة جاءت بشكل قصصي لأنه من المولعين بالقصة غاية الولع[٣٩]. فالشكل القصصي إنما هو وسيلة أو طريقة في إخراج افكاره ، أما أن يكون غاية أو فنا له أصوله وقواعده فهذا مما لايراعيه. ولهذا نجد قصصه ببساطتها البالغة فلا يهتم كما اهتم كتاب آخرون عاصرهم بالتماس طرقا في التناول الفني جعلت أدبهم (أدبا ممتازا) كما يعترف هو. لكنه لم يتأثر بهم ولم يسع سعيهم لأنه أراد من أدبه الفكرة فقط. وهو يخطئ الذين يبعدون الأدب عن الأفكار ويجعلون همهم منه غاياته

الفنية وأساليبه الحديثة المتطورة ، فيرتفعون عن المشاكل اليومية ويتسامون عليها لكي يقال عنهم إنهم أدباء يكتبون على طراز خاص أو طريقة سامية ، حتى أن بعضهم يكتب أشياء لا تفهم في الاطلاق كما يقول[٤٠].

ومن مظاهر عدم اهتمامه بالفن القصصي في روايته هذه أننا نجده لايهتم بتصوير المكان ، وإيراد بعض التفاصيل الضرورية التي تنير أبعاد الحدث. ومن مظاهر عدم اهتمامه بتطوير كتابته في القصة ، أن كتاباته يطبعها أسلوب واحد ، وطريقة واحدة في العرض فما نلاحظه على بعضها نستطيع تطبيقه على الآخر ، ومن هنا نأخذ على روايته هذه ما أخذه الدكتور عبدالإله أحمد على روايته (اليد والأرض والماء) :

١. ((إن الرواية تخلو من الحادثة الغرامية بالمعنى المعروف للحادثة شأن أغلب الروايات التعليمية ، وإن بدا أن فيها شيئا يتصل بهذه الحادثة))[٤١] وهو يستغل الحادثة الغرامية ليعرض لنا آراءه ، حتى لانكاد نحس شيئا من العلاقة العاطفية ، لأن هذه كانت مجرد وسيلة لإمرار آرائه.
٢. إنه قسم الرواية على أقسام كثيرة لاتتجاوز صفحات القسم الواحد في الأكثر ثلاث صفحات في حين كان عدد صفحات الرواية مائة وخمسا وسبعين صفحة. وكان أحسن لو دمج اكثر من قسم في قسم واحد ، إذ فصل من الأقسام ما لا يصح فصله لأنه يقطع الحوار ليتمه في فصل آخر ، كل ذلك لأنه شاء أن لا يتجاوز الفصل الواحد الصفحات الثلاث ، وهذا غير صحيح فنهاية الفصل (١٨) حوار أكمله في الفصل (١٩) والفصل (٢٠) امتداد لحوار جرى في الفصل (١٩). وتستمر هذه الفصول الى الفصل (٢٣) وكلها يوحدها أنها تدور عن حوادث تقع في السجن وكان يمكنه أن يوحدها في فصل واحد ولكنه لم يفعل.
٣. إنه ربما عكس شيئا من مرارة تجربته الشخصية على موقفه من النظام الاشتراكي. فكان سبب هذا موقفه الذي يختلف عما نعرفه عنه ، فشن عليه حملاته نفسها التي كان يشنها على الأفراد والأوضاع التي كان يصطدم بفسادها ، فلا ينتهي حتى يعري كل جوانب الفساد ، وحتى يرضي نفسه المستثارة فالكاتب ((تبرز لديه في معارك الصراع نزعات ذاتية خاصة كانت محركة أبدا لعواطفه ومحددة لمواقفه من الفئات المختلفة حتى تجاه هذه الفئات من الفلاحين التي وقف الى جانبها في أدبه مدافعا ، نراه يناصبها العداء ، لأنه نال منها أذى وخسارة مالية كبيرة))[٤٢] فهو يصدر عن تجربته الخاصة وعن نزعته الذاتية. ولهذا نراه يقف موقفه المعادي من النظام الذي طالما دافع عنه وتحمس له ولقي في سبيل ايمانه به كل أذى – كما يذكر – وموقفه

هذا لم يأت مغايرا لموقف لـه قديم ... ففـي (اليد والأرض والمـاء) ينـال من الفلاحين لأنـه لقـي مـنهم أذى ، فـي الوقـت الـذي كـان داعيـة متحمساً للأفكـار التـي تناصـر الفلاحـين. ولعلـه يكـرر موقفـه القـديم هـذا فـي هـذه الروايـة .. فنـراه ينتقـد النظـام الاشتراكي ، لأنـه لقي في بعض بلدانـه أذى شخصيا قد يكون محركـه في حملتـه هذه ....

<u>الهوامش</u>

١. ينظـر : ذو النـون أيـوب : يصـر علـى الاسـتمرار بالتـأليف والترجمـة حتـى يمـوت/ لقـاء أجـراه جليـل حيدر/مجلة ألف باء العدد ٤٨٨ ص ٤٦ السنة العاشرة/٢٥ كانون الثاني ١٩٧٨.

٢. ينظر : (أنـا كاتب محتـج.. وحين لاأجد مـاأحتج عليـه لا اكتب) حديث مـع (مجلـة آفاق جامعيـة) العدد الثالث/ص٥٥/ السنة الأولى ، ١٩٧٧.

٣. أستطيع أن أقول إنـه تأثر بقصة تورجينيف ((بطل من هذا الزمـان)) التي تعتمد هذا الأسلوب في كتابـة روايته ((الرسائل المنسية)) وتأثر بموضوعها أيضا. وتأثره بالأدب الروسي واضـح وهو يؤكده ، وكـان قد طبق هذا الأسلوب في رواية ((الدكتور ابراهيم)).

٤. ينظر (أنا كاتب محتج) ، ص٥٥.

٥. الرواية في العراق/يوسف عز الدين /ص٢٩٢.

٦ ، ٧ ، ٨) أبو هريرة وكوجكا (مخطوطة) ص٤.

٩. ينظر : (أنا كاتب محتج) ص٥٢ -٥٥.

١٠، ١١) الرواية ص,١

١٢ ، ١٣، ١٤، ١٥) الرواية ص ٢ ، ويلاحظ أن ما وصف به البطل ينطبق عليه في حياته وكتابته.

١٦ ، ١٧) الرواية ص ,٤

١٨. الفصل السادس من الرواية ، ص ,٢٦

١٩. تعني بالجيكية : القطة.

٢٠. ينظر : (أنا كاتب محتج ..)/ص,٥٤

٢١. الرواية ص,١٦

٢٢. الرواية ص,٢١

٢٣. الرواية ص٢٣

٢٤. الرواية ص

٢٥ . الرواية ص,٨٥

٢٦ ، ٢٧) الرواية ص٨٦

٢٨. الرواية ص٧٨

٢٩. الرواية ص٨٩-٩٠

٣٠. الرواية ص٩١

٣١ ، ٣٢) الرواية ص٢,
٣٣. الرواية ص٧٩,
٣٤. الرواية ص١٧٣-١٧٤,
٣٥. الرواية ص٤,
٣٦. ينظر (أنا كاتب محتج)/ص٥٤,
٣٧. الرواية ص٥١,
٣٨. ينظر (ذو النون أيوب يصر على الاستمرار بالتأليف والترجمة ..) مجلة ألف باء/ص٤٦-٤٧,
٣٩. ينظر (أنا كاتب محتج) ص٥٣-٥٤,
٤٠. المصدر السابق /ص٥٥,
٤١. الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية ، ج١ ص٢٢٦,
٤٢. المصدر السابق ص٢٢٦- ٢٢٧.

الأدب والسياسة

في (حكايات من بلاد ما بين النارين)

وضعت نظريات وأفكار كثيرة تحدد علاقة الأدب بالسياسة ، ومنها ما يؤكد العلاقة بينهما ويجعلها لازمة ومنها ما ينكر هذه العلاقة التي تسيء الى طبيعة الأدب والفن كما تذهب. ولقد تم الترويج في العقود الأخيرة للأفكار التي تنكر أن يكون الأدب مصدراً للدعوات الآيدولوجية. وقد تحدثت هذه الأفكار عن (درجة الصفر في الكتابة) أو الكتابة البيضاء التي لا تشي بأية علاقة بالمجتمع والتاريخ وحتى بذات الأديب فتقدمت بمفهوم (موت المؤلف) ثم موت المثقف. إن الترويج لهذه الأفكار في مجتمعاتنا الآن لا يخدم هذه المجتمعات وإن هناك دوافع آيديولوجية وراء هذا التوجيه. وإذا كانت هذه الأفكار شائعة في الغرب وتلقى قبولاً فإن هذا له ما يبرره لأن المجتمعات الغربية وصلت الى درجة من التقدم والرفاهية وانتفاء التناقضات الاجتماعية مما يجعل الحاجة الى النظريات التي تدعو الى الالتزام بقضية المجتمع والدفاع عن الجماهير وقضايا الشعوب لا حاجة لها. أما في مجتمعاتنا فما زالت ترزح تحت الاضطهاد والتخلف والفقر ، وما زالت بحاجة الى دور الأدب الملتزم الذي يسهم في إنهاضها ومحاربة الفساد وتقويم السياسة الفاعلة فيها. ونحن نعرف كيف أسهم الأدب السياسي في العراق في الأحداث الوطنية وتطور التاريخ الحديث. الا إن الذي نفتقده في وضعنا الحالي تراجع دور الأديب والمثقف عموماً عن المشاركة في توجيه الأحداث وتوجيه الوعي بما يؤثر في خلاص البلد مما هو فيه ، حتى عاد الخراب الذي نحن فيه جزء منه خرابنا الثقافي.

عانى بلدنا ما لم يعان منه بلد آخر منذ أكثر من أربعة عقود بعد الإطاحة بثورة تموز (١٩٥٨) الوطنية التقدمية على أيدي أعدائها وبمساعدة وتخطيط قوى الاستعمار العالمي التي أزاحتها ثورة تموز عن مواقعها وحرمتها من مصالحها في العراق. وبذلك استطاعت القضاء على الثورة ومنجزاتها وأعادت العراق الى عهود الظلام والخراب والدمار. واستطاعت العصابة التي حكمت منذ الثمانينيات بقيادة صدام حسين أن تعصف بكل شيء وتقضي على طاقات العراق المادية والمعنوية وتهدر ثرواته وتهدد وجود الانسان العراقي وأمنه في هذه الحروب المدمرة التي كان ينفذها تلبية لأوامر أسياده المستعمرين. فعمد الناس الى الهرب من العراق ما استطاعوا الى ذلك سبيلاً هرباً من القتل والإضطهاد والجوع ، فهجر العراق ملايين من أبنائه ضمتهم المنافي في كل بقاع الأرض. وكان من هؤلاء صفوة أبناء العراق من المفكرين والعلماء والمثقفين والأدباء الذين أبوا أن يبيعوا أقلامهم وشرفهم بثمن يدفعه الجلاد مهما كان. وانزوى من لم تسعفه الظروف بالخروج في بيته معزولاً مهمشاً مفضلاً ذلك على

السقوط في وحل خيانة الشرف والكلمة والحقيقة. ومنهم من لجأ الى التقية وعدم المجابهة وعدم انتاج أدب وفن يسخط النظام أو يرضيه. ولم يبقَ في الساحة الثقافية الا الدجالون والمهرجون الذين كانوا يسوقون أفكار الطاغية ويروجون لدعواته ويزوقون أباطيله ويبررون جرائمه وحروبه ويمجدون انتصاراته المزيفة. وهكذا خلت المؤسسات الثقافية الا من هؤلاء الزبانية الذين انتهت الثقافة على أيديهم فكانت ثقافة الخراب والخواء. لقد عمل هؤلاء وتطبيقاً لتوجيهات سيدهم الساعية الى القضاء على الوعي وتسطيحه على محاربة الثقافة الحقة الأصيلة العميقة فقادوا أكبر عملية للتجهيل عن طريق تسطيح الثقافة وتبسيطها وتزييفها ومحاربة المثقفين الحقيقيين الوطنيين الملتزمين ولاحقوهم وشردوهم في الآفاق وقتلوا المعارضين الممانعين منهم. وحولوا الثقافة الى إعلام للطاغية ونظامه الفاسد ، فكان مثقفو النظام أبواقاً دعائية وزمرة من المهرجين والمطبلين في طاعة سيدهم يفعلون ما يريده منهم ويوجههم أنى أراد. ويمثل هؤلاء الذين نجدهم في كل مرافق الحياة والعمل من كوادر النظام عاد صدام بالعراق الى عهود البربرية حيث كان الظلم والخوف والفقر والحرمان والتخلف يعصف بحياة الناس. ولم يكن يعرف أن جولة الباطل ساعة وان الظلم مرتعه وخيم فأودى به ظلمه وزالت دولته وانتهت جولته ، وها هو العراق قد تحرر منه. ولكنه ابتلي ببلاء جديد فما زال الشر يدبر ومازال أعداء العراق يمعنون فيه طعناً وقتلاً وإرهاباً. وهو يتطلع الى أبنائه لينهوا هذه المحنة الجديدة ويخمدوا نار الفتن التي تحرقه. ومن هؤلاء نخص المثقفين والثقافة. فأزمة العراق أزمة ثقافة ووعي. ولا ينهض العراق مما هو فيه الا بالوعي البناء الوطني الذي يتجه الى البناء لا الهدم واطفاء نيران الشر التي أتت على كل شيء. هنا نتحدث عن دور الثقافة والفن والأدب ونؤكد أهمية دور كل منها في النهوض بالمجتمع. وهذا ما أدركه أدباؤنا ومثقفونا سابقاً وهم يأخذون على عاتقهم مهمة أنقاذ أوطانهم. وكان الأدب العراقي في مطلع النهضة الحديثة ومرحلة التحرر من الاستعمار ملتزماً هادفاً مناضلاً. وقد وصل على أيدي كبار أدبائنا من الرواد الى قمة النضج والتجويد الفني. فلم يلحق الالتزام الفكري والآيديولوجيا الأذى بالجودة الفنية لدى كبار الرواد كفؤاد للتكرلي وعبدالملك نوري وغائب طعمة فرحان وغيرهم ، لأن هؤلاء استوعبوا الشروط الفنية للعمل الإبداعي كما استوعبوا أهدافهم السياسية الوطنية. قد تجور هذه الأفكار السياسية على الذين لم تنضج في نفوسهم المبادئ الفنية مثل (ذو النون أيوب) الذي كانت القصة لديه وسيلة سياسية فقط ، ولهذا لم يكن يهتم بأن تتوفر القصة لديه على متطلبات النجاح الفني. وقد اتجه أدباؤنا بسبب هذا الاهتمام الى القصة الواقعية لكي يعبروا عن الواقع ويلتزموا بقضايا المجتمع. وكانوا على وعي بأن العمل الأدبي قد تكون له أهمية تفوق الخطاب السياسي المباشر. وقد يعمل على

كشف السياسات القائمة وتقويض أركان الحكم والحاكمين. فكان بعض الشعر حتف الحاكمين يلج بيوتهم عليهم ويغري بهم حجابهم والخادمين كما يقول الجواهري. وهذا ما أهل الأدب لأن يكون وثائق تأريخية يدرس من خلالها تطور وأحداث الحكم والسياسة والمجتمع، فالأدب لايمكن أن ينعزل عن المجتمع ولايمكن أن ينقطع عن تأريخه وليس بعيداً عن أحداث عصره والأفكار والمشاكل السياسية التي تمر عليه. وإن النظريات التي تقول إن أحداث التاريخ والمجتمع تنعكس على ذات الأديب أفكارها صحيحة ولكن ذلك يخضع لحساسية الانسان ورهافة نفسه وقدرته الذهنية على صياغة موقف من الأحداث ثم رغبته في تبني قضايا المجتمع بما يسهم في تطور التاريخ. وهنا تأتي خصوصية الأديب القاص حسب الله يحيى في أن له موقفاً من أحداث تأريخ العراق. وهو صاحب فكر وطني مناضل منحاز الى الوطن ومصلحته وفقرائه والخيرين فيه ، مدافع عن قضاياه العادلة ضد أعدائه ومستغليه والساعين الى خرابه ، وهذا هو سر جمالية أعماله. فأبطاله نماذج ايجابية ثورية منتمية تمثل النقيض الفكري لرموز الفساد والظلم والتردي التي تطرحها أعماله لتدينها وتحاربها. وهو يتناول دائما مشكلات بلده وما تعرض له من محن من خلال تفاصيل الأحداث وحياة شخصياته. ويفرز من هذه الشخصيات نماذج ايجابية ترسم لنا أملاً بالمستقبل ، فقتامة الأحداث لا تسد علينا منافذ الأمل ، والنار التي تشتعل في بلاد ما بين النهرين لابد من أن تنهض من رمادها من جديد. وهذا ما تؤكده القصص والمسرحيات في مجموعته الجديدة (حكايات من بلاد ما بين النارين) وهي تلبي الحاجة الى الأدب السياسي الذي يوثق واقع الحياة في العراق في عهد النظام السابق إذ حورب الإنسان والفكر والابداع وحرم النقد وانعدمت الثقافة النقدية. ولم يتمكن أحد من التعرض لما كان يجري بالكشف والنقد من خلال التوثيق التاريخي ومن خلال الأدب وغيره. وكان الأدباء الذين يمثلون الثقافة الأصيلة منكفئين على أنفسهم يلوذون بالصمت لكي يضمنوا السلامة أو قد يلجأون الى التعبير بالرمز وهذا طريق غير مأمون قد يعرض أصحابه الى العواقب الوخيمة. وكنا نتوقع أن تكون هنالك أعمال مؤجلة كتبها أصحابها منتظرين نهاية حكم النظام لكي يظهروها الى العلن ولكننا لم نرَ شيئاً من هذا بعد سقوط النظام. وذهبت بنا الظنون الى أن النظام أفلح في إبعاد الأدباء عن مقاربة السياسة. وعندما قرأت هذه المجموعة من القصص والمسرحيات فرحت كثيراً واعتبرتها مؤشراً على وجود ما كنا نتوقعه من أدبائنا الذين كانوا يقبضون على جمرة إيمانهم في عهد النظام الزائل. وجاءت تؤدي بعض الواجب الذي كنا ننتظره من أدبائنا وفنانينا. وهي دعوة الى المزيد والى التقدم في هذا السبيل فلقد سكت مثقفونا طويلاً وكأن شيئاً لم يكن ولم يتحدث أحد منهم ، سكتوا وتحدث الأعداء حتى كدنا نخسر قضيتنا أمام الرأي العام العربي والعالمي. ولولا محاولات قليلة – منها هذه

المجموعة التي نتحدث عنها – لقلنا إن موهبة الابداع والأدب والفكر في العراق قد قضي عليها ..

أول قصة في هذه المجموعة (البراعة في احتمال الأذى – ص٥) تروي لنا ملحمة عراقية تسري على لسان الناس كما تسري الملاحم اسمها (قطار الموت) كانوا يتناقلونها ويصفون بانبهار أحداثها وبطولات أبطالها. ولم ننسَ اسم الدكتور (رافد) الطبيب البطل المنقذ ، وكيف تلاحم الشعب مع هؤلاء الأبطال ، رموزه الوطنيين ليساهم في إنقاذهم من موت محقق كانت السلطة المجرمة تريده لهم. وهكذا حققت هذه القصة حلماً طالما راودنا في أن نرى هذه الحادثة في فلم روائي أو عمل روائي. وانتفاضة حسن سريع وصحبة الأحرار وهي ملحمة أخرى من ملاحم الشعب العراقي وبطولاته النادرة تحكيها هذه المجموعة في أقصوصة أخرى (موت وسعة المدى – ص١٢٤). لم يرضَ نائب العريف حسن سريع لسلاحه أن يدافع عن الظلم وأن يديمه ويتستر عليه. وكان برماً بالانقلابيين الذين أطاحوا بثورة الرابع عشر من تموز. كان يسعى الى هدف إطلاق سراح نخبة خيرة يحتجزهم الانقلابيون في السجن رقم (١) لينفذوا فيهم حكم الإعدام. ولكن المحاولة تفشل وأحيط به في طوق من الأسلحة والعيون القاسية. وعندما سألوه من يكون وما رتبته لم يصدقوا ما يؤكد الذي يرونه والذي ليس بوسعهم الاقتناع به : نائب العريف الهزيل الجسد يتمرد على كل الظالمين وعلى كل الأسلحة وقد تركهم يسألون ويعجبون ويدهشون ويضربون ويمارسون عليه نقمة وحشية لا حدود لها. وعندما تركوه لحظات قال لهم : أنا المسؤول عن كل شيء ولست نادماً واعتلى المشنقة مقدماً نفسه قرباناً في هذا البلد الذي كتب عليه منذ شهادة الإمام الحسين أن يكون بلد التضحية والضحايا والدماء المقدسة. هذا ما تقصه علينا هذه المجموعة من أنباء عذاب وصبر هذا البلد. وهي تمضي على هذا في كل التفاصيل والأحداث مما دارت عليه قصص حياتنا. قصت علينا قصة الملازم البطل صلاح الدين أحمد الذي تمرد على الأوامر العسكرية التي تقضي بضرب اخوانه من أبناء الشعب وكيف تمكن من الهرب بعد اعتقاله والحكم عليه بالاعدام وكيف أعيد الى الاعتقال بعد أن اعتقلوا زوجته وابنته ليدفعوه الى تسليم نفسه لأنهم يدركون حرصه على شرفه ومدى حنانه. ثم كيف يموت ميتة مأساوية بعد أن حاول الهرب مرة أخرى بعد إرساله الى نقرة سلمان في قطار الموت. قصت المجموعة علينا قصصاً أخرى عن الموت اللامنطقي الذي ينزل بالناس على أيدي جلاوزة النظام (للشاي مذاق الموت– ص١١٨). وأدانت هذه القصص حروب الطاغية ودعت الى التطلع الى أيام لا نسمع فيها كلمة حرب (الموناليزا تكره الحروب –ص٤٠) وروت عن ضحايا الحروب (الحروب الجميلة ص١٤٩) وكيف أصبح العراق بلد الحروب ، والحروب تعني الخراب والدمار والجوع والمرض

(الثمرات ص١٦٧) وأصبحت الجندية تعني الخدمات الشخصية للضباط لا خدمة الوطن في حروب صدام التي إما أن تحارب الأكراد في الشمال أو سكان الأهوار أو أن تقوم بالتحرش بالجيران أو تقمع الأصوات المناهضة بالرصاص. ولقد ساءت الحالة المعيشية واضطر الناس الى بيع حاجياتهم المنزلية لشراء المواد الغذائية واضطروا الى رفو ثيابهم القديمة. وكانت مادة الحصة التموينية توزع منقوصة الوزن فقد شاع الغش لدى موزعي هذه المواد وقد اكتشف الناس في احدى المرات أن مادة الطحين كانت تخلط بالجص. وشاع الخوف والحذر والريبة الى حد أن الآباء كانوا يخشون الحديث عما يعانونه من سياسة الحكام أمام أطفالهم (عناء ص١٧٦) وقد ألزم الناس بالتطوع قسراً للخدمة في الجيش الشعبي وذهبت ضحايا كبيرة في هذا الجيش. ومن كان يرفض الخدمة فيه أو يوقع بالرفض تقع عليه تبعات رفضه (رئة الأرض ص١٣٤). أحزان الأمهات لاتنتهي أبداً فما أن تعتادها حتى تتجدد ويكون البحث عن النسيان بلا جدوى .. ذلك أن (أم المعارك) لابد من أن تورث أماً جديدة قد يكون اسمها (أم القنابل) .. ومع كل أم تتجدد أحزان الأمهات ، حزن بدأ بالحسين الشهيد ولم ينته حتى هذه اللحظة ، ولن ينتهي على مدى الأعوام .. مع كل غائب ، مع كل عائد ، مع كل لحظة لهن دموع وثياب سود لاتنزع عنهن أبداً (الأمهات ص٩٧). الجو البوليسي يخنق الناس والعيون الراصدة المأجورة تراقب المؤشر عليهم في كل حركة ومع كل انتقالة. يراقبونهم حين ينامون وحين يستيقظون ، وهم يعملون. ويعاقبون بأقسى أنواع العذاب والتنكيل لمجرد رأي أو فكرة أو انحياز لحق. كانت الممارسات الظالمة تتجاوز حد المعقول حتى انها تحاكم الحالمين على أحلامهم (إعدام حلم ص١٨٩) وتصدر مرسومات تقضي بقطع الأذان مثلاً (مرسوم الطاعة ص٢٠٣). لقد حول الجو العام النفوس الى أنقاض من البشر تخلوا عن آدميتهم حتى ليشارك الصديق في إعدام صديق حميم له. البلد كله انقاض دمرته الحروب ودمرت النفوس فكان الناس يرتكبون ما لم يدخل في قناعاتهم ولكن الخوف يحاصرهم (أنقاض ص٦٤) لقد فقدت حياة الناس مضمونها وأصبحت عبارة عن باطل وسخف. فالاهتمام بصورة الرئيس أهم من أداء الواجب الوظيفي لدى المسؤولين (طلاء فاسد ص١١٢). وكان هؤلاء المسؤولون يعاملون بطريقة مذلة فكانت سياسة الإذلال التي يتبعها صدام لم ينج منها حتى المسؤولين الكبار (الزعيم يختار الخراف الرشيقة ص١٥٦) كل هذا وغيره جعل العراقيين جميعاً يفكرون في الهجرة ويتمنونها ما دام الحاكم الظالم فيها (مدينة تسافر الى المجهول ص٢١٣) وكان في مقدمة هؤلاء أعلام العراق ومبدعيه (صورة صلاح القصب الأثيرة ص١٦١). وأكتفي بهذا ولا أستعرض مضامين كل القصص والمسرحيات التي ضمتها هذه المجموعة.

كان الواقع العراقي هو موضوع القاص الرئيس ومادته التي تتجدد دائماً بخبرته الفنية المقتدرة المتجددة. إن الموضوع الواقعي هو ما يجمع بين قصصه ويختلف في زاوية الرؤية وطريقة المعالجة والتناول. ولقد كان الاتجاه نحو القصة الواقعية له دوافع سياسية وآيديولوجية لدى كتابها ولدى قاصنا وقد بلغ لديهم درجة من النضج الفني عن طريق الاطلاع على الأدب الواقعي التقدمي الانساني في ينابيعه الأصلية واستخلاص قوانينه وأدوات صياغته الفنية التي تنصهر في ذواتهم لتولد هذه الأعمال الأدبية الناجحة التي اتجهت الى الشعب تكتب عن آلامه وآماله وتمجد بطولاته وتتغنى بها وتعبر عن تطلعاته الى غد مشرق تسوده العدالة والمساواة والسلام. ولقد ازدهر هذا الاتجاه في مرحلة الخمسينيات وهي مرحلة النضال ضد الاستعمال والحكومات السائرة في ركابه التي لم تجنِ الشعوب من سياستها وحكمها غير التخلف والحرمان والفقر والمرض. ولهذا غلب هذا الاتجاه الواقعي والسياسي على الكتابة في سائر الأنواع الأدبية الأخرى حتى اذا كانت تبدو على غير ذلك عندما كانت تتقنع بأقنعة رمزية إذ لا تسمح الظروف السياسية للأديب بالتعبير الصريح. وقد لا ينزع هذا القناع الرمزي أبداً لدى بعض أدبائنا الملتزمين ما دامت الظروف في غير صالح التصريح. وهذا هو ما عليه أدب فؤاد التكرلي مثلاً. فهو دائماً يريد (الوجه الآخر) عندما يكتب من خلال وجه ظاهر. وما أقسى الظروف السياسية في العراق التي تبحث عن هذا (الوجه الآخر) وعن الأقنعة التي كان يتقنع بها المعارضون.

قد يقال إن هذا التعامل مع الأدب من خلال الآيديولوجيا ينطوي على نظرة ضيقة قد تدفع صاحبها الى عدم الاهتمام بالمستوى الفني. وإذا كان هذا صحيحاً لدى بعض الكتاب إلا انه لا يصدق على غيرهم ومنهم الأستاذ حسب الله يحيى. فأعماله يتحقق فيها التوازن بين العناصر الموضوعية والفنية اللازمة للابداع. ولقد أثبت أن له قدرته وحساسيته المتميزة في اختيار البناء والتشكيل الفني الملائم ليجعله منسجماً مع المضامين الواقعية. ولهذا جاءت قصصه تجمع بين عنصري الصدق الفني والصدق الأخلاقي والفكري. ومع أن هذا لم يكن حظ الجميع الا أننا نجده متوفراً لدى الأستاذ حسب الله يحيى في هذه المجموعة من القصص والمسرحيات التي عاش فيها تجارب الحياة الواقعية في العراق بين ألسنة اللهب وصرخات الإحتراق وأنين العذاب وهو يصور كل ذلك محققاً هذا التوازن الذي تحدثنا عنه بين الحياة والفن.

إن الذين يدافعون عن نظرية (الفن للحياة أو للمجتمع) يؤكدون أن تناول قضايا الواقع والمجتمع وتضمن رؤية سياسية لا يضير الأدب والفن بل يرقى بهما. والمضمون الإنساني والأخلاقي والسياسي يكفل للأدب والفن البقاء والخلود. وليس صحيحاً أن القيمة

الفنية تتناقض مع الغايات السياسية والاجتماعية. وهذه المجموعة القصصية تؤكد هذه الحقيقة. فما دام القاص متمكناً من فنه ، وذا وعي وحساسية فنية فلا يُسقِط موضوعُه فنَه القصصي. ومن ملامح الوعي الفني في هذه المجموعة أن السرد ليس تجميعاً للوقائع التي ترد كما في النقل التوثيقي أو التاريخي للأحداث ، فلا نجد تقريراً مباشراً بل بناء متماسك يعي طبيعة الفن القصصي ويعرف مداخله ومخارجه وأبعاده المتعددة لهذا لا نجد القاص يتدخل تدخلاً سافراً ولا يعلق تعليقات تشير اليه. الأحداث تتعاقب وتتنامى من خلال إيقاع الأحداث اليومية في همومها الكثيرة ومسراتها القليلة من خلال وحدة عضوية تنتظم كل الأحداث وتجمع كل الشخصيات فهو يضع شخصياته ضمن علاقاتها الاجتماعية وبيئاتها التاريخية. ويأتي التصوير الموحي الذي يجسد الشخصيات ويجعلها تصرح بما تنطوي عليه. وهو يقيم توازنا بين الوصف الخارجي للشخصيات وعالم الواقع التاريخي الذي تعيش فيه. ويهتم بوصف مظاهر السلوك وهواجس النفس وهي تمر بهذه التجارب النفسية القاسية التي دعته الى الاهتمام بعنصر الحوار الداخلي ، وكان الاهتمام بالحوار مما يقرب قصصه من الدراما ويطبعها بطابعها. أما نهايات هذه القصص فتنتهي أغلبها نهايات حزينة ومأساوية. وقد يجد النقاد أن هذا يتعارض مع الصدق الفني ولكن من يعرف كيف كانت الحياة تسير أيام حكم النظام السابق قد يستنكر بعض النهايات التي لا تنحو هذا المنحى القاتم الحزين وكأن حال العراق يقول :

تعجبين من سقمي صحتي هي العجب

كما أن هذا الحزن الجاثم والمعاناة المرة تجعل تبني القاص للرؤية السياسية أمر مبرر ولايتنافى كذلك مع الصدق الفني فنجد حضور السياسة واضحاً وهي توجه الأحداث وتطبع الشخصيات بطابعها وتنطقها بأفكارها. إن هذا التراكم للمآسي والأحزان والمعاناة قد يطبع هذه القصص بطابع المدرسة الطبيعية المغرقة في التشاؤم وعرض جانب الشرور في الواقع وفعل الأقدار القاسي ، ولكن هذه المدرسة لا تقترن بالآيديولوجيا ولا تنطلق من رؤية أو تحليل سياسي. لذلك فإن قصص الكاتب بالرغم مما حفلت به من مآسٍ وظلمات الا أنها كانت توحي بأمل وكانت على ثقة بغد مشرق آتٍ لأنها تنتمي الى مدرسة واقعية أخرى يدين بها القاص وهي ترتبط بالأفكار السياسية التي يدين بها كذلك.

إن هذه المجموعة القصصية تمثل دعوة للأدباء الآخرين لكي يقدموا شهادتهم وإدانتهم ونقدهم لتلك الحقبة المظلمة ، دعوة لكي يقاربوا السياسة ويسهموا في التغيير الاجتماعي والسياسي، وأن يكون لهم دور في هذه المرحلة ولا يلوموا غيرهم بتهميشهم ، فإنهم من يهمشون أنفسهم. لقد تأخروا كثيراً وصمتوا وكان الخطاب الثقافي خارج الثقافة

العراقية وخارج العصر والمجتمع وفشل في أن يمثل الهوية العراقية والوعي الاجتماعي. وما زال المثقفون صامتون لم ينجزوا ما ينتظر منهم من مهمات ثقافية، وما زال خطابهم ضعيفاً متلكئاً، وما زلنا نفتقد الثقافة النقدية التي هي علة تطور المجتمعات.. إننا نفتقد المثقف والأديب السياسي القادر على إنجاز مهمة التغيير والإصلاح في كل أبعاده الاجتماعية والفكرية ...

الفلسفة التربوية ، أهدافها ومناهجها

– رأي في بعض ما يكتب فيها –

لم يسهم ما يكتبه بعض الباحثين والخبراء وبعض جهات تربوية في وضع فلسفة تربوية جديدة تناسب المرحلة التأريخية الحساسة التي يمر بها العراق والتي تستدعي منهم أن يشمروا عن ساعد الجهد ليسهموا في درء الصعاب التي يواجهها بلدنا بما يقدمونه من أفكار ورؤى وفلسفات تربوية وما يضعونه من مناهج وما يقترحونه من أساليب وطرق تخدم الأهداف التربوية التي نسعى اليها.

فما كتب بأنه من الفلسفة التربوية ومن المناهج والوسائل والأهداف التي تتصل بها لايناسب في أهميته وحجمه هذه المواضيع المهمة التي تضمن الدستور العراقي مبادئها العامة وأقر حق التعليم بوصفه جزءاً من حقوق الإنسان وحرياته الأساسية ولهذا تكفله الدولة في المراحل الدراسية كافة من دون تمييز أو تحيز للجنس أو القومية.

ومن هنا نجد أنفسنا بحاجة الى تلافي الوضع الخطير الذي نحن فيه وتوجيه عملية التربية والتعليم في خلال هذه المرحلة والمراحل اللاحقة الى ما فيه ضمان نجاح المهمة التربوية والتعليمية وانتشال بلدنا مما هو فيه لأننا نؤمن أن ما يعاني منه هوأزمة ثقافة وتربية منحرفة عمل النظام السابق جاهداً على أن يرسخها فأثمرت وعياً منحرفاً يعبر عن الفكر الاستبدادي الذي لا يعترف بالآخر بل يلغيه أو ينهي وجوده ، وكان لا يحارب الوجود الإنساني بما هووجود مادي فقط بل يحارب الوجود الإنساني بما هو معرفة ووعي فعمد الى اغتيال المعرفة وتزييفها وتوجيهها الى ما يخدم خططه الشريرة ، فهل وضعنا هذا أمامنا ونحن نهيئ لعملية تربوية جديدة ونكتب فلسفة تربوية جديدة باعتبار أن الفلسفة التربوية تراعي فيما تراعي الظروف الآنية والتاريخية التي استدعت وضع ما هو جديد. وهنا نحتاج الى أن نذكر بمعنى الفلسفة التربوية والأمور التي ينبغي لها أن تراعيها وتضعها أمامها لكي يحق لنا أن نتساءل : هل استطاع من كتب في الفلسفة التربوية أن يكتب فلسفة تربوية.

الفلسفة التربوية : تطبيق للنظريات والأفكار الشاملة المتصلة بالحياة في ميدان التربية وتنظيمها في منهج خاص من أجل تحقيق الأهداف التربوية المرغوب فيها. فهي إذن تطبيق لفلسفة ما في ميدان التربية. فالفلسفة التربوية عبارة عن أفكار فلسفية عامة ونظريات ورؤى يصلح تطبيقها على ميادين مختلفة كميدان التربية وغير ذلك ، لذلك يقال فلسفة التربية الاسلامية ، الفلسفة التربوية المثالية أو الفلسفة الواقعية أو البراجماتية ، أو الفلسفة التربوية الوجودية ، أو الفلسفة الوضعية المنطقية ... وإن هذه الافكار توضع في مناهج وطرق

وأساليب لكي تستطيع أن تحقق أهدافها ، فالفلسفة التربوية إذن أفكار ثم مناهج ثم أهداف. وهي تستمد من افكار ونظريات لفلاسفة ومفكرين تربويين وتتضمن ثروة علميةلا يمكن أن تنكر وينبغي لما يوضع عندنا منها أن يرصن نفسه بإيرادها والاعتماد عليها. وكان يفترض كذلك بما يوضع الاستعانة بما كتب في الفكر التربوي الإسلامي والعربي وما وجد فيه من جذور نظرية تصلح أساساً لفلسفة تربوية إسلامية عربية لكي تستلهم الفلسفة التربوية أهدافها من ديننا وقيمنا وعاداتنا وتربيتنا الاجتماعية. كما ينبغي أن تراعي ظروف المرحلة التاريخية التي نمر بها وتراعي علاقتنا بدول العالم الأخرى وحاجتنا الى مواكبة التطور الحضاري والعلمي الذي وصلت اليه وما تتطلبه علاقتنا بها من ضرورة إعادة نظر في مناهجنا وأفكارنا التربوية أو عدم ذلك.

إن الذي يجب تأكيده والتركيز عليه من أهمية الانطلاق من فلسفة تربوية جديدة هو مالها من انعكاسات سلوكية مباشرة أو غير مباشرة على مستوى السلوك الفردي والجماعي سواء أكان ذلك في اثناء فترة التأهيل والاعداد أم بعد التخرج والانخراط في ميادين الحياة العملية وكذلك مالها من أنعكاسات على الواقع التربوي والتعليمي. فما تقرره من أفكار ومفاهيم وأحكام وما تدعو اليه من أهداف يوضع أو يضمن في محتوى المقررات الدراسية وفي طبيعة المناهج والطرق والأساليب التربوية. ولأجل مالها من انعكاسات كثيرة فإن على واضعي هذه الفلسفة أن يتساءلوا عند وضعها : هل تستطيع أن تؤدي دورها في تشكيل الوعي المطلوب وهل تخدم أهداف التنمية الإنسانية المنشودة أم تساهم في حالة الضعف والتشتت والانحسار العام وخلق التطرف والعنف. كما أن على واضعي الفلسفة التربوية أن يتساءلوا : ما هو الدور المطلوب منها في مواجهة نفوذ الغرب وضغوط العولمة من أجل تغيير المجتمعات وهل تستطيع أن تلبي حاجة المجتمع الى التنمية الانسانية في مجالاتها كافة. وعليهم في الوقت نفسه تقويم العملية التربوية السابقة فيعيدوا صياغة مناهجها ويعملوا على تطويرها وتعديلها بحيث تواكب فلسفة التربية الجديدة من جهة والعصر الذي نعيش فيه من جهة أخرى ، ففلسفة التربية في كل بلد تبنى في ضوء حاجات المجتمع ومقدرات الأفراد وإمكاناتهم بحيث تلبى تلك الحاجات ضمن تلك الإمكانات.

نحن لا ننكر حجم مهمة وضع فلسفة للتربية والتعليم في بلدنا ولا الصعوبات التي تواجه هذه المهمة فيه. فبلدنا يشهد حالة من الصراع والاختلاف الفكري لأن آثار سياسة النظام السابق في التربية والثقافة والإعلام ما تزال قائمة ، ولكن الذين أخذوا على عاتقهم وضع فلسفة تربوية جديدة لم يأخذوا بعين الاعتبار المرحلة التي فارقناها وهي مرحلة طويلة كانت خاضعة لفلسفة تربوية تسعى الى خلق أجيال مؤمنة برؤية الحاكم الطاغية الذي أراد أن

يكسب أجيال الناشئة والشباب الى أهدافه مدى الحياة ولم ننسَ مقولته الشهيرة ((نكسب الشباب لنضمن المستقبل)) فكانت العملية التربوية بمنزلة عملية غسيل لأدمغة الاجيال الناشئة عن طريق تزييف الحقائق وفرضها. أفلا تتطلب السياسات التربوية المخربة والتي ما تزال تفعل فعلها في الاجيال أن نضعها في حسباننا ونحن نضع فلسفة جديدة ورؤية جديدة وإلا لم نفعل هذا ؟

ثم ألا تتطلب الحال الجديدة التي انتقلنا اليها وما نشهده من حالة احتراب وعنف مع وجود قوات الاحتلال وما نتعرض له من ضغوط فكرية – أن نأخذها كذلك بعين الاعتبار وأن نعد لها عدتها الفكرية التربوية ؟ ... هنالك عنف وارهاب تدفعه حالة فكرية تتمثل بألغاء الآخر وعدم الاعتراف به فكيف نحقق ((التعايش مع الآخر)) وهو الغاية التربوية التي نحن بحاجة ماسة اليها ؟

هنالك من يتهم المناهج التربوية في العالم الاسلامي بأنها وراء حالة العنف والتطرف لاسيما بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر في الولايات المتحدة الأمريكية وتوجيه جملة من التهم لها تصفها بأنها وراء صناعة الإرهاب وتختزل المشكلة جميعها في المناهج المدرسية بوصفها المسؤول الأساسي عن هذه الأعمال. وعلى هذا يطرح مطلب التطوير والاصلاح للمناهج الحالية المتصلة بالتربية الاسلامية لتواكب متغيرات العصر وزمن العولمة لتحقق التسامح الديني والقضاء على التعصب والانغلاق الذي تتسم به المناهج الحالية كما يدعي دعاة العولمة. ولايتم ذلك بزعم هؤلاء الدعاة الا بتطهيرها من تلك الافكار والمفردات وإحلال الفلسفة التربوية التي تدعو الى السلام في ظل سيادة النظام العالمي الجديد. إن هذا يستدعي أن نرجع الى الفلسفة التربوية الاسلامية القائمة على فقه النصوص القرآنية والنبوية والاحداث التاريخية المرتبطة بها والتي يفترض أن تشكل مبادئ واهداف ومحتويات مادة التربية الإسلامية وما في حكمها أو قريب منها كالتربية الاجتماعية مثلاً – وأن نتفحصها لنرد على الاتهامات التي صدرت من بعض الدول والجهات التي تتبنى سياسة وفلسفة العولمة.

وعلينا أن نعكس ما تقرره التربية الإسلامية على الواقع التربوي من حيث تضمين الأفكار والمفاهيم والأحكام في المقررات الدراسية المتصلة بمادة التربية الاسلامية وما في حكمها أو قريب منها عبر مختلف المراحل الدراسية وبهذا نكتب فلسفة تربوية مستمدة من التربية الاسلامية وأصولها في التنشئة والاستقامة لاسيما تأكيد عدم ما يدعو الى رفض الآخر وزرع كراهيته في نفوس النشئ وان العنف يرجع الى أسباب وملابسات أخرى لا علاقة للتربية الاسلامية بها ، بل هي على العكس من ذلك عامل على الاستقرار ومرتكز أساسي من مرتكزات الأمن والسلام الاجتماعي المحلي والعالمي. وهكذا نرد كيد الأفكار التي تحاول اختراق

فكرنا وتدمير هويتنا عبر دعوتها الى ضرورة إصلاح مناهج التعليم في الدول الاسلامية وتبديلها. كذلك كان من الواجب أن يأخذ واضعو الفلسفة التربوية بعين الاعتبار النظام السياسي الجديد الذي أعتمدناه والمتمثل بالديمقراطية والتي يجب أن تكون نظاماً حياتياً شاملاً لكي تنجح نظاماً سياسياً لهذا كان يفترض تقديم المفهوم التربوي للديمقراطية وتأكيد مسألة ممارستها من خلال العملية التعليمية/التعلمية ، وأن تتوفر في المنهاج المدرسي وفي غرفة الصف وفي أساليب التدريس والأنشطة والوسائل التعليمية كافة.

أما ما يتصل بالأهداف التربوية فنجد في بعض ما كتب خلطاً بين الأهداف التربوية والفلسفة التربوية أو أن هناك نقصاً في الطرح ، فمن يكتب عن (الفلسفة التربوية) وأهدافها يعوزه أن يطرح (الاسس والطرق والمناهج الجديدة) خاصة مع التأكيد أن الفلسفة التربوية ((يشاد على أساسها البناء التربوي والمنهج المدرسي والاعداد التعليمي بمختلف أبعاده وأنشطته)) فذكر المناهج مسألة ضرورية لأنها تتصل بطبيعة الفلسفة التربوية المعتمدة إذ ان المنهج ليس شيئاً خارجياً بالنسبة الى الفكر بل هو الطريقة التي يبلغ بها الفكر مراده. فلابد لنا ونحن نتطرق الى الفلسفة والأهداف من أن نتطرق الى الأداة التي لا تنفصل عن طبيعة الفكر ، ولابد لنا من أن نتفحصها كما نتفحص الفكر وان نعرف طبيعة هذه الأساليب والطرق والمناهج وهل بأمكانها أن تحقق الطرح النظري المقدم ونبين جدواها ولكي لايبقى الطرح الفكري حبراً على ورق وإنشائيات كلامية ولكي لايبقى تنفيذها موكولاً الى اجتهاد المعلمين والمدرسين كل يعمل حسب ما يراه أو لايعمل. أما اذا قدمنا الفكرة مشفوعة بطريقة تنفيذها فهذا يكفل لها أن تأخذ سبيلها الى الإجراء والتنفيذ. ولنذكر مثالاً على ذلك : عندما تركز التقارير التربوية على هدف (النمو العقلي) وتنمية القدرات العقلية لدى الطلبة لا تذكر الطرق التدريسية التي تنميها كطريقة الحوار والجدل والمناقشة وهذا ما تذهب اليه بعض الأفكار التربوية. ولنذكر مثالاً آخر على عدم ذكر الطريقة التي بها يتحقق الهدف ، فهذه التقارير تذكر ضمن الأهداف التربوية : ((تنمية الحس الجمالي والتذوق الفني والموسيقى عند الأطفال)) وهي لا تذكر الوسائل والامكانات التي من الممكن تزويد المدارس بها لكي يتم تحقيق هذه الغاية كضرورة وجود مرسم مثلاً ومسرح وأدوات موسيقية في كل مدرسة وضرورة القيام بممارسات فنية تخصص لها دروس ومادة مدرسية تدرس لكي تكتشف المواهب الفنية وتعمل المدرسة على تنميتها. ومن ضمن ما تورده التقارير دون ذكر الوسائل مع أن ذكرها ضروري الدعوة الى ((ترسيخ العلم الحديث منهجاً ومحتوى وفكراً وتطبيقاً)) فكيف نعتمد العلم الحديث ونمارسه تطبيقاً وما هي الوسائل والإمكانات التي ستوفرها الوزارة للمدارس لتحقيق

هذه الغاية ولانعرف كيفية متابعة تطورات الثورة العلمية والتكنولوجية المعاصرة وكيف نستوعب منجزاتها ونسهم في إغنائها ومن خلال أية وسائل وإمكانات ؟ ..

ونلاحظ في هذه التقارير وفي موضوع الأهداف التربوية وفي ترتيب هذه الأهداف أنها تضع الهدف العلمي والمعرفي بعد أهداف أخرى لا تشكل الأساس مثله في عملية التعليم والتربية بل تأتي متضمنة في عملية إعطاء المعرفة فقد يرد ((الهدف العلمي)) بعد الهدف الإنساني والديني والوطني والقومي واللغوي والديمقراطي.

وقد يُرد علينا بأن اسم (وزارة التربية) يعني أن العملية التربوية هي الاساس. ونقول هذا صحيح ولكن التربية وغرس المثل الانسانية والوطنية والقومية والديموقراطية وغير ذلك تأتي من خلال المعرفة التي يزود بها الطلبة لا أن تكون المعرفة (فضلة) في العملية التربوية ، ثم لا ننسى بأن المعرفة والعلم فضيلة وفيهما خدمة للدين والوطن والانسانية.

وتذكر هذه التقارير ضمن الأهداف التربوية ما ليس منها أوأنها توردها بطريقة أو صياغة لغوية تقربها من الممارسات الاجتماعية أو السياسية وليست التربوية ، مثلاً تورد ضمن الأهداف الإنسانية التي تتبناها وزارة التربية ((العناية بالأسرة وبالعلاقات الانسانية السليمة فيها بوصفها أساس المجتمع للتنشئة الصحيحة والتعاون الوثيق بين أعضائها وبوصفها النواة للمجتمع الاكبر وحماية الأمومة والطفولة والشيخوخة ورعاية النشئ والشباب وتوفير الظروف المناسبة لتنمية ملكاتهم وقدراتهم. ومنع كل أشكال العنف والتعسف في الأسرة والمدرسة والمجتمع. وحظر الاستغلال الاقتصادي للأطفال بصوره كافة واتخاذ الدولة الإجراءات الكفيلة بحمايتهم)) .. وهكذا ، ولا ندري كيف تحظر المدرسة هذا الاستغلال وتمنع أشكال العنف والتعسف في الأسرة والمجتمع فهذا ليس من عمل وزارة التربية إنما مؤسسات أخرى في الدولة. ولكن يمكن أن تتغير مثل هذه الصياغة اللغوية بأن تجعل هذه الأهداف أفكاراً تغرس في نفوس الطلبة لكي نربيهم على ممارستها في المجتمع فغرس الافكار أو إعطائها هو من وظيفة وزارة التربية لا أن تتولى بنفسها الوقوف ضد أشكال العنف في المجتمع فهذا من مهمات وزارات أو مؤسسات أخرى كما ذكرنا. ونؤكد أن مثل هذه الصياغات غير الصحيحة تتردد في أثناء هذه البحوث التربوية ونكتفي بما أوردناه منها ولا نتطرق الى المزيد.

ولانرى فيما طالعناه من هذه الكتابات سبباً لحرمان بعض المراحل الدراسية من بعض الأهداف التربوية التي تقرر لمراحل أخرى ففي حين يذكر (الهدف الإنساني) في الأهداف التربوية لمراحل محددة لايرد هذا الهدف ضمن مرحلة (رياض الأطفال) وكان المفروض أن يرد مع هدف (تنمية الحس الوطني والقومي) الذي قرر لهذه المرحلة لأن من الأمور المهمة في هذه المرحلة تنمية الروح الإنسانية لدى الأطفال لأن الطفولة بريئة ومجردة وغير منحازة في

طبيعتها فكان من الأنسب أن يرد (تنمية الحس الإنساني) مع الحس الوطني والقومي وهذه الملاحظة أي نقص بعض الأهداف التربوية تصدق على المرحلة الابتدائية إذ لايرد ضمن الاهداف الهدف الإنساني والجمالي وتصدق هذه الملاحظة على مراحل أخرى (المتوسطة والاعدادية).

هناك أخطاء منهجية واضحة قد حدث بسببها تكرار كثير في هذه التقارير مما أطالها وكثّر عدد صفحاتها دون حاجة الى ذلك الا إذا كان التطويل هو الغاية فيلاحظ من خلال عرض الاهداف التربوية في بعض التقارير أن هناك ذكراً لأهداف متشابهة تكرر عند ذكر كل مرحلة لذا نرى أن المنهج الصحيح الواجب أتباعه هو عرض الاهداف التربوية ما دامت متشابهة في كل المراحل ثم يذكر ضمن كل هدف من هذه الأهداف ما يناسب المراحل المختلفة. فمثلاً عندما نذكر : الهدف العقلي أو الاجتماعي او الوجداني .. الخ نذكر ضمن كل واحد منها ما يخص رياض الأطفال أو الابتدائية أو المتوسطة أو الثانوية. فما دامت الأهداف واحدة لكل المراحل فمن الصحيح إيراد كل المراحل ضمن كل هدف من الاهداف وان وجد هنالك فرق ضمن الهدف نفسه يخص هذه المرحلة دون غيرها نذكر هذا الفرق ونشير اليه على أنه مما يميز هذه المرحلة من غيرها وضمن الهدف نفسه وهكذا نتجنب التكرار الواضح والتطويل في العرض والتشابه الذي يشكل ظاهرة معيبة في هذه التقارير.

في الأهداف التربوية لإعداد المعلمين تكرر بعض الملاحظات التي سجلت للمراحل السابقة ، فالأهداف التربوية التي وضعت لهذه المراحل تتكرر حتى ما لم يكن منها مناسباً لهذه المرحلة مثل : (النمو الجسمي).

في الختام نقول: إن كثيراً مما يكتب عن المناهج والأهداف والفلسفة التربوية يتسم بالافتقار الى العمق وسعة الإطلاع والدراية فجاء مقصراً في بعض الجوانب ومكرراً ولم يعط بعض الجوانب الأهمية التي تستحق وأعرض عن ذكر بعضها الآخر. لذا نرجو إعادة النظر فيما كتب والكتابة مرة أخرى ونتمنى لمن يحاول ذلك النجاح والتوفيق.